ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 3

«С любовью. Лиля»

Режиссер Лариса Садилова

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**ТЕЛЕСЕРИАЛЫ: ВОСТРЕБОВАННЫЙ ЖАНР КИНО ДЛЯ РЕЖИССЕРА — ЭТО «ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ БОКС». А ТЕЛЕВИДЕНИЕ — БОЛЬШОЙ РИНГ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ БОИ** *АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ*
❑**«С ЛЮБОВЬЮ. ЛИЛЯ»: СТИЛИСТИКА «НАТУРАЛЬНОГО ОЧЕРКА» ОБМАНЧИВАЯ ПРОСТОТА — РЕЖИССЕРСКОЕ «НОУ-ХАУ» САДИЛОВОЙ** *ЕЛЕНА СТИШОВА*
❑**«ГЕНИАЛЬНЫЙ АРТИСТ РОЖДАЕТСЯ РАЗ В СТОЛЕТИЕ» МНЕ ПОВЕЗЛО. Я ВИДЕЛ ТО, ЧТО СЛУЧАЕТСЯ ТАК РЕДКО...** *ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ О ВЯЧЕСЛАВЕ НЕВИННОМ*
❑**ПРОДЮСЕР. В ДВИЖЕНИИ Я ПОНИМАЮ: НЕЛЬЗЯ ЗАМЕДЛЯТЬ ТЕМП. И МНЕ В ПРИНЦИПЕ НЕИНТЕРЕСНО РАБОТАТЬ НАД ОДНИМ ПРОЕКТОМ** *ЕЛЕНА ЯЦУРА*
❑**НОВОРУССКАЯ ВОЛНА ПОСТМОДЕРНИЗМ КОНЧИЛСЯ, ТАРАНТИНО ИССЯК, ДЫМ 90-Х РАССЕЯЛСЯ, А НИКТО ИЗ ТУСОВКИ ТАК НИЧЕГО И НЕ ЗАМЕТИЛ** *ДМИТРИЙ БЫКОВ*
❑**КАПРИЗЫ СОПУТСТВУЮТ СЛАВЕ КОНЕЧНО, Я ВПОЛНЕ СПОСОБЕН ВЕСТИ СЕБЯ, КАК ПРИДУРОК, НО КОНКРЕТНЫХ ПРИМЕРОВ НЕ ПРИПОМНЮ** *АЛЬ ПАЧИНО*
❑**ИСТОРИЯ ВНОВЬ СОТВОРЕННОГО МИРА КАКОВА ЛИЧНАЯ ЗАДАЧА ХУДОЖНИКА? ПОСТРОЕНИЕ СВОЕГО СЛОВАРЯ, ИЗОБРЕТЕНИЕ БУКВ, СОСТАВЛЕНИЕ АЛФАВИТА, ЖИЗНЬ В ПРОСТРАНСТВЕ СОБСТВЕННОГО МИФА, ЕГО РАЗРУШЕНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ...** *ГРИША БРУСКИН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
«Круто, ты попал на ТиВи!..»
Новая телережиссура

6
АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ:
«Телевидение — это жесткий бизнес»
Беседу ведет Н.Сиривля
Сериал **«Бригада»**

13
АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ:
«Мы были настоящими киноманами»
Беседу ведет Н.Сиривля
Сериал **«Закон»**

19
Кирилл Серебренников:
«Зритель хочет смотреть кино про свою страну»
Интервью ведет Полина Васильева
Сериал **«Дневник убийцы»**

25
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО:
«Это моя профессия»
Беседу ведет Стас Тыркин
Сериал **«По ту сторону волков»**

Р Е П Е Р Т У А Р

29
ЕЛЕНА СТИШОВА
Все, что было загадано...
«С любовью. Лиля», режиссер Лариса Садилова

33
Странные женщины режиссера Садиловой
Беседу с Л.Садиловой и М.Зубановой ведет И.Зубавина

37
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Пузыри земли
«Убитые молнией», режиссер Евгений Юфит

41
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Лениниана Юсупа Разыкова
«Товарищ Бойкенжаев», режиссер Юсуп Разыков

45
ВИКТОР МАТИЗЕН
Врагу не сдается наш гордый «Варяг»
«К-19. Угроза жизни», режиссер Кэтрин Бигелоу

48
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Сладкая красота жертвы
«Фрида», режиссер Джули Теймор

51
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Варианты забав
«Утро понедельника», режиссер Отар Иоселиани
«Жизнь забавами полна», режиссер Петр Тодоровский

К О М М Е Н Т А Р И И

55
Н.РЯЗАНЦЕВА
«Страшные истории в детском санатории»

59
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
Лекция 3. Сад расходящихся тропок

63
ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ
«По Невинному...»

И М Е Н А

71
ЕЛЕНА ЯЦУРА
Битва за авторскую подпись
Беседу ведет Елена Кутловская
Опыт продюсера

78
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Наследник по прямой
Портрет Алехандро Аменабара

83
АЛЕКСЕЙ МУНИПОВ
Мидзогути: отрешенный взгляд
Ретроспектива японского классика в Москве

Р А З Б О Р Ы

93
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Назад в будущее
Новое русское кино. Продолжение дискуссии

100
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Тело оборотня, или Бремя запретной сексуальности
История и эстетика кинокомикса

О П Ы Т

109
Ю.НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты книги

126
АЛЬ ПАЧИНО:
«Актеры незаменимы!»
Беседа с французскими журналистами

П У Б Л И К А Ц И И

134
ГРИША БРУСКИН — СОЛОМОН ВОЛКОВ
Прошедшее продолженное
«Я» и «они» в жизни и в искусстве

142
ГРИША БРУСКИН — ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Героическое время кончилось
Концептуальное искусство и концептуальное поведение

Ч Т Е Н И Е

151
ЮРИЙ АРАБОВ
Ужас, который всегда с тобой
Сценарий

С И М П О З И У М

166
Телесериал: кино для бедных?
Материалы дискуссии

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ОРТ

Вечерние новости
«Шутка за шуткой». Юмористическая программа
Жди меня
«Кто хочет стать миллионером?» Телеигра
Время
«ДРОНГО»
Премьера
1-я из 13 серий. В одной из московских гостиниц убит вор в законе Мосешвили по кличке Микро. Расследование дела ведут майор МУРа Михеев и молодой следователь Чижов. Параллельно поисками убийцы занимаются кавказские преступные авторитеты... Режиссер З. Ройзман. В ролях И. Калныньш, М. Жигалов, Я. Бойко, А. Ростоцкий, З. Кипшидзе, А. Яцко, О. Судзиловская, А. Легчилова, Л. Прыгунов и другие. Россия. 2002 г. Д-13
«ВРЕМЯ ЛЮБИТЬ»
Премьера
1-я из 13 серий. У телеведущей Дарьи Гуляевой тяжело болен отец. Он попадает в больницу, где его лечащим

врачом становится Игорь Антонов — опытный военный хирург. После разговора с ним Даша готовится к худшему. На телевидении утверждают проект ее ток-шоу, и она приступает к работе над первым выпуском программы... Режиссер В. Бутурлин. В ролях А. Соколов, Т. Кузнецова, А. Руденский, О. Чернов, П. Вельяминов, И. Калныньш и другие. Россия. 2002 г. Д-13
«Другое время». Программа Михаила Леонтьева
Русский экстрим
«КИТАЙСКИЙ ГОРОДОВОЙ»
«25 центов». Саммо и Террел временно отстраняются от работы. Ряды офицеров, следящих за парковкой, пополнились новыми бойцами. Это своеобразное наказание за постоянную порчу имущества. Ведь Саммо — король драки. Грейс уже четвертый

РОССИЯ

18.20 Вести-Москва
18.50 СЕРИАЛ **«ВОРОВКА. СЧАСТЬЕ НАПРОКАТ»**
16-я серия

Удачливый производственник Сергей Балашов привлек к себе внимание рэкетиров. Они шантажируют его, угрожая жизни близких. Узнав об этом, разъяренный Николай Степанович идет в прокуратуру. Роза Марковна одобряет его действия. Трудный период наступил в жизни Ольги. Чтобы избавиться от бесплодия, она начинает длительное лечение...
19.50 «Спокойной ночи, малыши!»
20.00 Вести
20.35 Вести-Москва
20.55 СЕРИАЛ **«БРИГАДА»**
Премьера
1-я серия
Пятнадцатисерийный детектив, герои которого четыре московских парня, выросли в одном дворе. В 1989 году Саша Белов возвращается из армии. За время его отсутствия жизнь в стране стала другой. Друзья детства Гнела и Космос стали рэкетирами. Саша узнает, что его любимая девушка Лена изменила ему. Выясняя с ней отношения, Белов сталкивается с покровителем Лены — криминальным авторитетом Мухой... Режиссер Алексей Сидоров. В ролях Сергей Безруков, Екатерина Гусева, Николай Еременко, Валентина Теличкина и другие. Россия. 2002 г.
22.05 СЕРИАЛ **«ЗАКОН»**
Премьера
16-я серия
«Свидетель защиты». Люба Орлова боится давать показания против Крохмаля. Отец Скляра постоянно присутствует на заседаниях. Обвинения против Крохмаля рушатся одно за другим. Юля решается пустить в ход последний козырь — рассказать о минских убийствах и причастности к ним Владимира. Но адвокат

ТВЦ

18.00 События. Время московское
19.50 «Пять минут деловой Москвы»
20.05 ФИЛЬМ **«Я ОБЕЩАЛА, Я УЙДУ...»**
Мелодрама по мотивам повести Евгения Козловского. Встреча с грузинским парнем отвлекает безнадежно больную девушку от переживаний. С помощью его родителей они едут в Израиль на медицинскую консультацию. Там выясняется, что диагноз был ошибочным и девушка здорова. Но счастье длится недолго: на смену одной печали приходит другая... Режиссер В. Ахадов. В ролях Е. Корико-

ва, З. Магалашвили, С. Чизурели, П. Семенихин и другие. Россия. 1992 г.
22.00 События. Время московское
22.45 «Времечко»
23.15 СЕРИАЛ **«КРИМИНАЛЬНЫЙ ДУЭТ»**
1-я серия (Франция)
4-серийный полицейский детектив
«Смертельный долг». Из провинции в Париж для прохождения службы прибывают полицейские Лиза Ле Гирек и Симон Бержерак. Их первое знакомство состоялось на вокзале и было не очень-то дружелюбным. Недавно назначенная комиссаром полиции Лиза собирается отправить в отставку подозреваемого в коррупции подчиненного Гарнье, но его находят мертвым в собственном доме. В убийстве сознается его жена Сталла, но Ле Гирек в это не очень-то верит... Режиссер Ален Тасма. В ролях Бернар Ерлес, Забу, Тьерри Ансисс, Жан-Мишель Нуаре, Жюльен Курбе, Эрик Мотейе и другие. 1999 г.
00.10 25-й час. События. Время московское
00.30 «Петровка, 38»
00.50 **«МИР ВОКРУГ НАС»**
Тема: «Занимательная архитектура».
01.20 (Окончание передач)

НТВ

18.05 **«ВНИМАНИЕ: РОЗЫСК!»**
«ХОЗЯИН ГОРОДА»
Бывший сотрудник самарской милиции, уволенный за связи с преступным миром, становится известным гангстером. Он считает себя хозяином города, уверен, что ему позволено все. В одном из баров управляющая запретила официантам обслуживать бандита бесплатно. Реакция последовала незамедлительно...
19.00 «Сегодня» с Татьяной Митковой
19.35 СЕРИАЛ **«КЛЮЧИ ОТ СМЕРТИ»**
8-я серия, заключительная
Стас идет к Вере, чтобы увидеть, какое впечатление на нее произведет известие о смерти родственников, но не решается рассказать ей об этом, узнав о смерти дяди. Забрав из банка ключ, они спешат к дверям квартиры дядюшки, где их ждет сюрприз — квартира опечатана...
20.45 СЕРИАЛ **«СЕЗОН ОХОТЫ»**
4-я серия
Оставив девушек на территории заброшенного завода, Дмитрий Погодин направляется в Москву. Он встречается с коллегой по работе в милиции Алексеем и просит его о помощи. В это время Марина и Светлана опять оказываются в лапах преступников, и их ждет неминуемая смерть, если они не отдадут дискету. Погодин идет на отчаянный шаг и назначает встречу чиновнику из

комиссии по борьбе с коррупцией. Но тот оказывается членом все той же шайки...
22.00 «Сегодня вечером» с Кириллом Поздняковым
22.35 СЕРИАЛ **«УЛИЦЫ РАЗБИТЫХ ФОНАРЕЙ». «НЕ ПОЖЕЛАЮ ЗЛА»**
Похищена дочь крупного чиновника, за которую требуют выкуп в 100 тысяч долларов. Пострадавший от неизвестных Волков попадает в квартиру к подруге похищенной — девушке-инвалиду Вике. А

«Круто, ты попал на ТиВи!..»

Сериалы в свободной России производятся с начала 90-х годов. И уже тогда можно было спрогнозировать, что они будут пользоваться всенародной любовью. Однако продюсерам не приходило в голову, что «Мелочи жизни», «Горячев и другие», «Клубничка» или «Петербургские тайны» способны полностью вытеснить из эфира «Богатых», которые «тоже плачут», вечную «Санта-Барбару», «Дикого ангела» и прочее заокеанское «мыло». Должны были появиться «Менты», чтобы в сознании телемагнатов что-то сдвинулось, а дальнейшие успехи на поприще сериального производства показали, что потребность народа смотреть в телевизоре про свою жизнь огромна и неутолима. Что ни покажешь, всё «схавают». Это бездонный рынок, на котором спрос пока что значительно превышает предложение.

Ныне страна переживает сериальный бум. Продюсеры готовы вкладывать в сериалы очень серьезные деньги, в отличие от кинематографа, вновь севшего на иглу государственного финансирования. И это обстоятельство существенно меняет ситуацию, делая сериальное производство привлекательным для режиссеров не только в качестве отхожего промысла, но и в качестве площадки для удовлетворения вполне серьезных творческих амбиций. В потоке однообразной и примитивной массовой телевизионной продукции ныне все чаще возникают проекты, отмеченные «лица необщим выраженьем». Одним из них удается снискать бешеный всенародный успех. Другие так и остаются на обочине зрительского внимания. Но как бы то ни было, подобные артефакты крайне интересны, причем со многих точек зрения:

— и с точки зрения прихода в профессию новых людей, перед которыми успешный дебют на ТВ открывает ныне совершенно неслыханные возможности;

— и в смысле изучения предпочтений действительно массовой аудитории, ее реакции на мифологические, драматургические, эстетические ходы, которые предлагает нынешний кинематограф;

— и с точки зрения моделирования посредством телевизионного зрелища разнообразных процессов в коллективном сознании;

— и с точки зрения технологии производства, финансов, взаимоотношений с продюсером;

— и с точки зрения собственно художественной, поскольку отход от привычного кинематографического формата — от 1,5 до 3,5 часов — открывает возможности для экспериментов в области языка, синтаксиса, композиции, ритма повествования и прочих способов манипуляции зрительскими эмоциями.

Обо всем этом мы и решили побеседовать с создателями самых любопытных и нашумевших сериалов последнего времени: А.Сидоровым, снявшим скандально известную «Бригаду», которая снискала совершенно неслыханный зрительский успех, А.Велединским — режиссером сериала

«Закон» и одним из сценаристов «Бригады», В.Хотиненко, поставившим для телевидения мистический триллер по роману А.Биргера «По ту сторону волков», и К.Серебренниковым — весьма успешным театральным новатором, которого почему-то неудержимо влечет к себе телевидение (он сделал уже второй сериал — «Дневник убийцы», первым был «Ростов-папа»).

АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ:

«Телевидение — это жесткий бизнес»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

«Бригада»

Наталья Сиривля. Насколько я представляю себе историю развития телесериалов в России, важнейшим прорывом и переломным моментом в ней было появление «Ментов», доказавших всем, что зритель готов с энтузиазмом смотреть свое отечественное «мыло»...

Алексей Сидоров. Да, безусловно. Первые серии, особенно пилот, который делал Рогожкин, — были великолепны.

Н.Сиривля. Непритязательная эстетика «Ментов»: взяли камеру, вышли на улицу и просто, без затей принялись снимать ларьки, уличную толпу, бомжей и т.п. — зафиксировала момент становления новой социальной реальности во всей ее неприбранности, непричесанности. Сейчас реальность уже устоялась, у нее появились свои мифы, свой глянец, своя история. Соответственно, возникла потребность и в новом качестве сериалов. Ответом на нее стала ваша «Бригада», как к ней ни относись. Я лично отношусь достаточно сдержанно, но факт остается фактом: «Бригада» оказалась следующим после «Ментов» прорывом в сериальной эстетике.

Насколько я понимаю, для нашего ТВ это проект уникальный. Приведу хо-

тя бы данные с вашего рекламного сайта: «Бригада» — самый дорогой российский телефильм. Фильм снят на кинопленку. Бюджет одной серии составил почти 200 тысяч долларов. Съемки велись на 350 съемочных объектах, в том числе в Доме правительства и в Бутырской тюрьме. Уникальна по сложности подготовки сцена — взрыв «Мерседеса-600» на набережной Тараса Шевченко. В фильме 110 ролевых персонажей. Использовано почти 900 комплектов костюмов. Не имеет аналогов в отечественном кино сцена с обстрелом квартиры опера, где в одной комнате площадью около 30 квадратных метров было установлено 500 «посадок» (имитаторы пулевых попаданий). Информация для автолюбителей: автопарк, задействованный на картине, составил более ста автомобилей...» Если присовокупить к этому обширный список абсолютно сознательных цитат из «Крестного отца» и «Однажды в Америке», масштаб зрелища становится понятен. «Бригада» — полноценная гангстерская сага, попытка уложить российские реалии прошедшего десятилетия в конструкцию большого, дорогого и ставшего уже классическим жанра. Как такое оказалось возможным? Как вам удалось убедить продюсеров?

А.Сидоров. Идея сериала принадлежала мне. Я пришел с ней к продюсеру А.Сивушову в компанию «Аватар-фильм». Так совпало, что Сивушов в свое время обсуждал с известным продюсером и каскадером А.Иншаковым нечто подобное — русский вариант «Однажды в Америке». Они зацепились: «Давай, работай». Я написал совместно с А.Велединским и И.Порублевым сценарий. И мы его уже начали запускать в 98-м году, однако случился дефолт. Потом, в 2000-м, мы пришли с этим сценарием на РТР. Тут спасибо А.Акопову — он сериал запустил — и В.Тодоровскому, который, придя на канал в качестве продюсера телевизионного кино, не стал чинить нам препоны, а, наоборот, поддерживал. Так что история была многоступенчатая. Самое феноменальное в ней то, что картину с бюджетом три миллиона долларов доверили дебютанту. Это какой-то знак, свидетельствующий, что ситуация с кадрами на телевидении совершенно катастрофическая: нет режиссеров, нет сценаристов, нет участников съемочных групп... Продюсерам приходится рисковать.

Идея «Бригады», как вы понимаете, претендовала на некий глобальный охват событий. И уже в процессе написания сценария стало ясно, что такое кино невозможно сделать за две копейки. Его нужно было снять или хорошо, или никак. А хорошо дешево не бывает. Нам пришлось идти на риск, увеличивать и бюджет, и сроки производства. Фильм снимался десять месяцев, это много для сериала.

Н.Сиривля. Как строились ваши отношения с продюсерами? Обычно при производстве сериалов продюсер стремится контролировать все: каждую строчку сценария, каждый отснятый кадр...

А.Сидоров. Это не так. Продюсер в нынешнем понимании — нечто вроде береговой службы. Режиссер же — капитан корабля. Основная задача продюсера — правильно выбрать проект и правильно подобрать для него людей, включая линейного продюсера, администрацию и пр. Дальше кораблик сам поплывет. Его нужно лишь направлять, вести по курсу, не особенно внедряясь в детали. Поскольку я работал с совершенно адекватными людьми, они это понимали. На уровне идеи — да, все обсуждалось. И актеров мне помогли утвердить. Если я заигрывался, меня тормозили; иногда жестко, иногда шутливо. Если чувствовал, что мне что-то необходимо, я настаивал. Мне нужно было, например, взорвать «шестисотый» Мерседес, и я добился своего, хотя год за это боролся. Мы доснимали эпизод со взрывом через четыре месяца после окончания съемок. Продюсеры согласились, что в наших условиях это необходимо. А была бы другая картина, взорвали бы старый «БМВ» или что-то еще.

Я думаю, что конфронтация между режиссером и продюсером, существовавшая в 90-е годы: «Ах! Я творец, мне мешают работать», — уже неактуальна. Это пережиток советской системы. Та система была по-своему уникальна. Я с удовольствием переснимал бы картину по десять раз, ждал бы режима... Это мечта! Но сегодня так уже нельзя, к сожалению. Или к счастью.

Н.Сиривля. Вы снимали на кинопленку...

А.Сидоров. Да, на 16-*мм*.

Н.Сиривля. Это было принципиальное решение?

А.Сидоров. Да, это было принципиально. Я учился на Высших курсах у В.Ру-

бинчика, и, соответственно, у меня очень хорошая изобразительная школа, хорошее понимание пластики. Я с большим предубеждением отношусь к «цифре», как бы она ни была прекрасна, мне она кажется мертвой. Хотя понятно, что придется приспосабливаться.

Н.Сиривля. Бывает по-разному, но случается, что десяти-двенадцатисерийный фильм запускается в производство, когда сценарий еще даже недописан.

А.Сидоров. Так и бывает. Но это неправильная ситуация. Она возникает из-за того, что зачастую финансовая готовность опережает творческую. Деньги есть — вперед. Нам повезло. У нас был готовый сценарий. Он, конечно, сильно переделывался в процессе производства. Это обычное дело: ты написал эту сцену, тебе ее хватило, на уровне сценария она работает. А когда приходишь на площадку, то понимаешь, что актерам там играть нечего, сцена пустая. И начинаешь переписывать.

Н.Сиривля. Как вы думаете, приживется ли на телевидении такая методика производства, когда сериал снимается фактически как художественный фильм? Я имею в виду и сроки, и бюджет, и наличие готового сценария, и работу с изображением, количество монтажных склеек, ритм... Может, зрителям наплевать на все это? Судить о качестве способны лишь пять процентов людей, смотрящих телевизор, а остальных занимает только история.

А.Сидоров. По этому поводу А. Кончаловский однажды верно заметил: «У нас всегда любимым фильмом будет «Любить по-русски». Действительно, российский зритель не видит принципиальной разницы между дорогим, качественным зрелищем и простенькой мелодрамой. Помню курьезный отзыв. Человек написал: «Фильм «Бригада» — это супер! Это лучшее из всего, что было сделано в XX веке. Это лучше, чем «Однажды в Америке», лучше «Крестного отца»... Лучше «Бригады» были только «Менты». Ну что тут скажешь! Проблема есть. Вероятно, использованный нами перфекционистский подход будет уделом только каких-то уникальных проектов. В целом же он, конечно, нерационален. Потому что телевидение все равно не передает нюансов изображения. И все равно забота о качестве, мне кажется, очень важна. Посмотрите «Скорую помощь». Какое движение камеры, какие мизансцены... Все персонажи — чистая функция, но как феноменально все сделано, какой потрясающий бешеный ритм! Вот к такому уровню профессионализма и нужно стремиться.

Н.Сиривля. Насколько продюсеры готовы к производству и финансированию такого продукта? Как отнесутся к нему вещатели, владельцы каналов?

А.Сидоров. Они — за. Во всем мире сериальная сфера чрезвычайно дифференцирована. Есть теленовеллы и «мыльные оперы». И есть такой формат, как мини-сериалы, это настоящие фильмы с бюджетом до ста миллионов долларов, в них снимаются звезды первой величины, такие как Жерар Депардье, Джон Малкович, Изабелла Росселлини... Зачастую даже при отсутствии прямой коммерческой выгоды продюсеры запускают мини-сериалы, дабы поддержать свое реноме. В нашей стране к таким вещам тоже вполне позитивно относятся. «Бригада», в сущности, делалась как мини-сериал, хотя формат — пятнадцать часов — не совсем тот, но по бюджету, по методам съемки это вовсе не обычное «мыло». Сейчас мы в A-Media Group А.Акопова занимаемся двумя новыми проектами, а в течение года будем разрабатывать еще три или четыре в сотрудничестве с компаниями Universal и Columbia Pictures.

Н.Сиривля. Что это за проекты?

А.Сидоров. Говорить о них пока не имею права.

Н.Сиривля. Ну хотя бы из чьей жизни, какого жанра?

А.Сидоров. Жанры разные. Есть исторические фильмы, есть современный совершенно глобальный проект... Могу сказать только, что мы работаем напрямую с Диком Волфом, крупнейшим в мире телевизионным продюсером. «Бригада» во многом способствовала тому, что известные телевизионные деятели поняли: в России есть люди, способные производить такого рода продукт. Дистрибуцией будут заниматься и американцы, и немцы, и французы.

Н.Сиривля. Кинематографические первоисточники в «Бригаде» хорошо прочитываются...

А.Сидоров. Не уверен, что прочитывается все. Например, никто не заметил, что использованы и мотивы «Лица со шрамом» Хоуарда Хоукса...

Н.Сиривля. А на что вы ориентировались в мире сериалов, который мы знаем гораздо хуже?

А.Сидоров. Я его тоже не очень хорошо знаю. Только сейчас стал всерьез интересоваться. Помню, что в свое время мне чрезвычайно понравился «Убойный отдел» — сериал, который продюсировал Бэрри Левинсон. Там показан отдел по расследованию убийств в Балтиморе. Я очень хорошо помню, это было шоковое впечатление — ничего общего с обычным сериалом, странное движение камеры, странные характеры, мрачный дух Балтимора, словно сошедшего со страниц Эдгара По. Я подумал, бывает же такое! Потом открытием для меня стал, безусловно, «Твин Пикс»... Есть еще упомянутая мною «Скорая помощь». Что же касается нашей ситуации, меня, конечно, волновала конкуренция с «Границей». Это очень талантливая работа. А.Митта преподавал у нас на курсах и лично меня многому научил. Он всегда говорил, что в кино должна быть узнаваемость. И в «Границе» она достигнута. Можно предъявлять какие-то претензии по мелочам: почему, например, пограничники ходят с красными погонами и т.д. Но узнаваемость характеров, среды, отношений там существует. Кроме того, в «Границе» великолепные актерские работы. И мне хотелось, чтобы у меня актеры так же хорошо сыграли. Я прекрасно понимал: если нет актера — нет ничего. Все остальное не так уж важно. Можно зайца научить делать кино — ставить камеру, говорить «мотор!»... А вот добиться, чтобы сложился актерский ансамбль, чтобы исполнители органично взаимодействовали — такое мало кому удается.

Н.Сиривля. Какие еще из наших сериалов кажутся вам интересными?

А.Сидоров. Разумеется, «Закон» А.Велединского. Это блистательная режиссерская работа. У Саши, мне кажется, даже есть «проблема» в кавычках: в «Законе» слишком видна режиссура. Там нет прозрачности, которая позволяет зрителю без усилий погрузиться в экранный мир. Для кино это идеально, для сериала, мне кажется, не очень хорошо. Но все равно «Закон» — блистательный сериал, в какой-то даже степени недооцененный.

Н.Сиривля. Какие творческие возможности открывает перед режиссером работа над сериалом? Что тут можно сделать такого, чего нельзя добиться в большом кино?

А.Сидоров. Знаете, есть любительский бокс — прекрасный, замечательный, там все построено на стиле, на технике, на изяществе, на мастерстве. И есть профессиональный бокс, где поединок длится двенадцать раундов, там все решает сила, агрессия. Это настоящий экшн, серьезное коммерческое шоу. Так вот кино для режиссера — это «любительский бокс». А с точки зрения коммерции, большой ринг и профессиональные бои — это телевидение. У телевидения несопоставимо большая аудитория. Кинопрокат ведь в России сегодня отсутствует...

Н.Сиривля. Не совсем, прокат появляется...

А.Сидоров. В Москве и других крупных городах. А где-нибудь в Усть-Илимске люди не смогли бы увидеть «Бригаду», будь она сделана как кино. Им, чтобы посмотреть фильм, снятый в современном формате и с Dolby Surround, нужно ехать в Хабаровск. А так мою картину увидели все, кто хотел. И в этом огромное преимущество. Кроме того, сериал позволяет достичь колоссальной степени сопереживания. Возникает эффект привыкания. Я наблюдал за реакцией зрителей и знаю, что многие жили от вечера до вечера, от эфира до эфира. Три дня перерыв — начинаются стоны, вопли: «Как я доживу до понедельника!» Кино дает одноразовое впечатление, яркое, сильное, но одноразовое. А в сериале есть момент длительности и полноценного, долгого сопереживания. Другое дело, что сопереживание требует катарсиса. А для катарсиса нужна концентрация, чего в телесериале добиться довольно сложно. Так что тут есть свои плюсы и минусы.

И еще сериал для режиссера интересен тем, что тут не прикроешься. В кино можно прикрыться бэтээрами, взрывами и каким-то безумным темпом, а в сериале не спрячешься. Если не умеешь работать с актерами, если не владеешь основами профессии — скрыть это невозможно. К тому же нужно учитывать рекламные паузы и прочие телевизионные особенности. Это в большой степени серьезное испытание для режиссера.

Н.Сиривля. Вы собираетесь и дальше снимать сериалы?

А.Сидоров. Пока нет. Думаю, что появятся проекты, которые через несколько лет мне было бы интересно реализовать именно в рамках сериала. Но в ближайшее время я хочу сконцентрироваться на кино. На сериалах я буду работать как креативная фигура, как исполнительный продюсер на студии. Но свои режиссерские амбиции мне сейчас хочется удовлетворить в рамках полного метра.

Н.Сиривля. Вы не намерены делать киновариант «Бригады»?

А.Сидоров. Очень сложный вопрос. Фильм смонтирован. Есть черновая складка на три с половиной часа. Это бешеное по темпу действие, невозможно оторваться. Но, как ни странно, оно воспринимается менее эмоционально, чем в сериале. Уходят детали, уходят нюансы отношений, которые очень много значат. Получается просто мясорубка, экшн, но чего ради все это? Ощущение жизни исчезает. Поэтому сейчас киновариант под большим вопросом. Мы его оставили на какое-то время, пусть полежит, а потом примем решение, стоит его выпускать или нет.

Н.Сиривля. Для вас был неожиданным обвальный, беспрецедентный успех «Бригады»? Ее рейтинг — 22 — рекордный для нашего телевидения. Говорят, больше набирает лишь новогоднее обращение президента.

А.Сидоров. Разумеется, такого никто не ожидал. Мы знали, что делаем достойное кино, что провала не будет. Но такой ажиотаж предвидеть, естественно, не могли. Тематика-то специфическая, она всем надоела. И герои проблемные... Я сам до сих пор еще с трудом прихожу в себя. И ребята-актеры тоже. Их просто задавила нагрянувшая популярность. Д.Дюжев (Космос) недавно снимался в Душанбе, так люди просто ночами жили под окнами его гостиницы. По двести-триста человек собирались, орали: «Космос, выходи!» Утром подавали машину с охраной к подъезду. И так везде, куда бы он ни приехал. С.Безрукова тоже замучили. Он уже прячется от поклонников и журналистов. И мне, наверное, придется номер мобильного поменять. Но не буду скрывать: я чудовищно счастлив! Для режиссера признание зрителей — основное, ради чего все делается.

Н.Сиривля. Чем вы объясняете свой успех?

А.Сидоров. Как-то в Интернете я случайно наткнулся на сайт, где люди обсуждают свои сны и прочее. И девочка какая-то пишет, что ей приснилось, будто она бежит по коридору института, у нее очень длинные волосы, за ней гонится маньяк, который хочет эти волосы отрезать, и спасают ее в конце герои «Бригады». Таким вот удивительным образом срабатывает коллективное бессознательное: в наших героях, вне зависимости от того, чем они занимаются, увидели защитников, людей, за которыми можно спрятаться, которые тебя не подведут, они тебе помогут. Хотя наши герои занимаются, мягко говоря, чем-то прямо противоположным. Тут загадка национальной психологии.

Н.Сиривля. Такая же история была, кстати, и с «Братом».

А.Сидоров. «Брат» — немножко другое дело, потому что там герой — не бандит. Он против бандитов. Он стреляет, но борется за справедливость такими радикальными методами. А здесь герои — бандиты, они по ту сторону закона и справедливости в общепринятом понимании. Но люди их приняли, случился перевертыш — национальное подсознание так сработало. Это моя версия на уровне психологии. А с социальной точки зрения: в России в целом фильм приняли лучше, чем в Москве, потому что Россия и Москва — это две разные планеты. Я слышал высказывание одного регионального деятеля, он сказал: «У меня половина населения завидует персонажам «Бригады», а другая половина себя с ними идентифицирует». Почему? Потому что опять же бедность, неустроенность, отсутствие идеалов... Я говорю безоценочно, но в Советском Союзе в течение семидесяти лет были какие-то идеалы. Плохие, хорошие — не важно. Но они были. До этого существовала христианская система ценностей, которая была разрушена. А сейчас вообще ничего нет. Может быть, десять лет — слишком маленький промежуток, чтобы говорить о формировании новых ценностей, но за это время мы прошли такой путь! Пережили столько всяческих катаклизмов. Сейчас вроде бы наступает стабильность. Но стабильность тоже какая-то дурно пахнущая. Во время октябрьских событий, когда террористы захватили «Норд-Ост», в Москве творилось черт знает что: люди веселились, ходили по ресторанам, в казино... Просто в голове не укладывается. У меня тоже после обвального успеха «Бригады», после всех статей о «резонансных преступлениях» было ощущение, что мы разворошили какие-то темные силы. Но, видит Бог, мы этого не

«Бригада»

хотели. Подобная реакция — не проблема сериала, это проблема общества.

Н.Сиривля. Мне кажется, проблема сериала тоже. Во многих зрительских письмах говорится: «Мы всей семьей смотрели «Бригаду». Понравилось, но мы с женой отнеслись к происходящему дистанцированно, а наши дети — хорошие, воспитанные, домашние дети — рыдали». Подобные письма, а также подростковые графоманские стихи, опубликованные на вашем сайте, школьные и дворовые игры «в Сашу Белого» (как раньше играли «в Чапаева») свидетельствуют, что вольно или невольно вы затронули глубоко инфантильные струны в сознании аудитории. Культ мальчишеской дружбы, недоверие к взрослому миру, желание доказать всем и каждому, что ты «крутой», страсть к дорогим игрушкам, «Мерседесам», джипам, оружию, — характерные черты именно подросткового менталитета. Взрослые как-то способны подобным вещам противостоять, дети же покупаются «на раз». И обвальный успех «Бригады» лишний раз показал, что наши люди в массе своей психологически не вышли из подросткового возраста. Обращение к инфантильным эмоциям — мощный и выигрышный коммерческий ход. Но с подобными субстанциями коллективного бессознательного следует обходиться крайне осторожно. Недаром же «Крестный отец» и «Однажды в Америке» — фильмы для взрослых. А для детей в Голливуде снимают «Бетховена» и «Один дома». Вы же сняли гангстерский фильм «для детей», к тому же максимально приближенный к реалиям современности. Это опасно. Вольно или невольно вы попали в резонанс с довольно-таки негативными процессами в общественной психологии. И произошел взрыв. Во многом, конечно же, символический. В каком-то смысле это неплохо: удалось «почуять под собою страну». Но у этого взрыва есть и реальные жертвы. Будем надеяться, что они окажутся единичными.

А.Сидоров. Соглашусь с вами на сто процентов. Для меня в большой степени это тоже урок. Но что делать, в Голливуде давно закончилось становление мифологии. У нас этот процесс только идет. Он во многом стихиен и непредсказуем. Самое удивительное для меня, что я лично, снимая фильм, совершенно не думал подрывать какие-то социальные и нравственные основы. Поверьте, я человек с нормальной, христианской моралью. Другое дело, что я любил своих героев и пытался заставить зрителя их полюбить. Так поступает любой режиссер, это основа профессии. И вдруг — бам-бам-бам-бам... То, что происходит, для меня тоже загадка. В любом случае ее нужно осмыслить. Действительно, иногда ощущение, что демоны какие-то зашевелились.

Н.Сиривля. В прессе появился ряд публикаций, где говорилось, что сериал «Бригада» ничуть не опасен, поскольку появление такого мифологизированного эпоса о России конца века — свидетельство, что этот этап в нашей истории уже пройден. Я, честно говоря, так не считаю. Но хотелось бы узнать ваше мнение.

А.Сидоров. Я не думаю, что с мафией в России покончено, просто она интегрировалась в социальную структуру, перестала быть чужеродной. То же самое было и в США во времена Великой депрессии. Очень простая ситуация: в Италии возникло сильное государство (опять же говорю безоценочно), и Муссолини просто выдавил мафию из страны. И ровно в то же самое время мафия активизировалась в США. Кино этот процесс зацепило, немедленно на него среагировало. Но после этого мафия вросла в структуру общества. У нас происходит то же самое. Понятно, что будут еще какие-то локальные войны, но такого безумия, как во времена Великой депрессии в Штатах или у нас в 90-е годы, уже, по всей видимости, не будет.

Н.Сиривля. Интеграция мафии в общество происходит только в столице или в провинции тоже?

А.Сидоров. В провинции в меньшей степени, потому что она вообще менее структурирована. Там пока царит хаос. Но со временем процесс интеграции произойдет и там. Это совершенно неизбежно. Смутные времена подходят к концу.

Н.Сиривля. По-вашему, какое влияние сериальное производство может оказать на кинематограф?

А.Сидоров. Абсолютно положительное! Сложно говорить применительно к себе, но тем не менее. Кем я был два года назад? А сейчас я, к большому своему сожалению и неудобству, в течение последних трех месяцев только и делаю, что отказываюсь от предложений. Причем от предложений такого уровня, что раньше просто умер бы от восторга, если бы мне доверили делать такое кино. Так что телевидение сегодня позволяет успешно стартовать дебютантам. Это первый плюс. Второй — воспитание кадров. Телевидение — это жесткий бизнес, тут невозможны полусамодеятельные авторские упражнения, которым зачастую предаются студенты ВГИКа и Высших курсов. Телевидение заставит их обучаться конкретно профессии. И третий — телевидение влияет и на состояние киноотрасли в целом. Помню, как в 1995 году я пришел на «Мосфильм» — пустыня, снежная пустыня! Только что волки не воют. А сейчас там все зашевелилось. И в очень большой степени импульс к этому дало телевидение.

Н.Сиривля. А в творческом смысле?

А.Сидоров. Что вы имеете в виду?

Н.Сиривля. Очевидно, что телевидение безбожно эксплуатирует кинематограф. Происходит процесс изнашивания. Изнашиваются актеры, которые, переходя из сериала в сериал, теряют лицо, индивидуальность, способность к решению каких-то более или менее сложных задач. Изнашиваются сценаристы, которые, еще не став полноценными авторами, превращаются в какие-то машины по производству сюжетных блоков...

А.Сидоров. Это негативный процесс, безусловно. Но «лес рубят, щепки летят». Талантливые люди не пропадут. Если актер самодостаточен, у него есть интересное лицо, харизма, он умен, талантлив и способен дарить аудитории какие-то коллективные мечты — он выживет в любой ситуации. Точно так же выживет сценарист или режиссер, если он представляет собой самостоятельную креативную единицу. Но они должны научиться работать в условиях жесткого бизнеса. Другого пути не придумано.

Ведь начиная с 80-х годов русская кинематографическая школа постепенно сошла на нет. Возьмите любой фильм 60-х, самый средний, — мама моя, как там играют! Как это снято! А чем дальше, тем хуже, хуже, хуже. Сегодня вообще катастрофа. Поэтому любая ситуация, создающая здоровую конкуренцию, да даже и не здоровую, а просто конкуренцию, полезна. Она заставит художников шевелиться. Мы никуда не денемся от русской духовности, от своей ментальности. Если человек русский, он, по определению, будет снимать русское кино. Но должна сформироваться система, которая позволит ему работать, сделать первые шаги, обратить на себя внимание, реализоваться в профессии. Эта система связана с бизнесом. Так во всем мире. Повторю, телевидение — это бизнес. Жесткий бизнес. И только когда элементы этого жесткого бизнеса проникнут в кинематограф, там начнет хоть что-то происходить.

АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ:

«Мы были настоящими киноманами»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

«Закон»

Наталья Сиривля. Когда мы планировали эту подборку, нам хотелось обсудить сериалы, чем-то примечательные с точки зрения искусства. Знаете, щелкаешь так кнопкой с канала на канал, везде одно и то же — одни и те же актеры разговаривают на фоне «офисной стены». Если вдруг наткнешься на нестандарную картинку, думаешь: «Вот, уже повод для разговора!» Однако, посмотрев «Закон», причем не по телевизору, а подряд, на кассетах, я была поражена не столько качеством картинки, уровнем режиссуры и актерских работ — хотя все эти параметры в сериале отменные, — сколько грандиозностью поставленной задачи. Обычного, заурядного зрителя, смотрящего из вечера в вечер двадцатитрехсерийную криминально-судебно-бытовую историю, вы ненавязчиво так усаживаете в кресло и заставляете размышлять о философских вопросах, над которыми лучшие умы России бьются уже столетия.

В отличие от обществ с развитым юридическим сознанием, закон в России — не священная скрижаль, а нечто весьма расплывчатое и необязательное: «куда повернешь, туда и вышло». У нас всегда находятся вещи, которые главнее закона: справедливость, классовое или клановое сознание, мнение коллектива, религиозная мораль... И все разговоры о создании правового общества упираются в повальный правовой нигилизм. Это серьезнейшая проблема. Попытка если не решить, то хотя бы поставить ее на уровне сериала — зрелища массового, — кажется мне достойной восхищения. Как вам это удалось?

Александр Велединский. Я пришел на канал РТР, и В.Тодоровский дал мне

восьмидесятистраничный синопсис сериала. Я прочитал и сказал, что буду это снимать при одном условии: если мне разрешат говорить о вещах, действительно важных, о законе Божеском и человеческом. Потому что коли уж это делать, то делать «*зачем-то*». Тодоровский согласился, и мы — И.Порублев, А.Горлов и я — сели писать сценарий.

Н.Сиривля. «Закон» — судебная драма. В отличие от Голливуда, где этот жанр разработан досконально, у нас по пальцам можно пересчитать ленты, действие которых происходит в суде. А удачных среди них — вообще единицы. На что вы ориентировались при написании сценария?

А.Велединский. Ну, что касается содержания, мы, естественно, консультировались с юристами. А что касается жанра... Понятно, что американские его аналоги трудно перенести на нашу почву. Мы опирались, скорее, на отечественные источники, на Ф.М.Достоевского, например.

Н.Сиривля. Это чувствуется. У вас на протяжении двадцати трех серий расследуется, слушается в суде, раскручивается одно дело с множеством эпизодов, пострадавших, присяжных, свидетелей... Такую конструкцию зрителю довольно сложно удержать в голове, и сложно на уровне сценария добиться того, чтобы человек, сидящий у телевизора, не запутался. Может, проще было бы показать несколько разных дел...

А.Велединский. Структура была предложена в синопсисе. Мы не стали ее менять. Двадцать три серии — формат, действительно, сложный, тем более что на момент запуска сценарий еще не был дописан (кстати, изначально планировалось двадцать четыре серии, одну мы отбили). Снимался «Закон» блоками, по нескольку серий. Писался, соответственно, тоже частями. Мы садились вместе, обсуждали в общих чертах сюжет. Потом разбирали, кому что ближе: кому-то лучше удается экшн, кому-то психология, кому-то религиозно-философские рассуждения... Смотрели: здесь больше действия — эту серию тебе; здесь философия — эту тебе. Каждый писал по серии. Потом я, поскольку я был главным, просматривал, редактировал, переписывал. Иногда серии переделывались целиком. Мы ругались, спорили. Иной раз диалоги корректировались прямо на съемочной площадке.

Н.Сиривля. Но вы представляли себе, каким будет финал истории?

А.Велединский. Я знал, что в финале будет «главный эпизод» — решающий поединок героев. Однако эпизод в поезде дописывался и переделывался буквально на ходу. Поезд шел, в одном из купе сидел А.Горлов — сценарист на площадке — и писал диалоги. Кстати, вам понравилась эта серия? Она кажется убедительной?

Н.Сиривля. Да, мне понравилось, как ловко вы переводите экшн — беготню по вагонам — в развернутый философский диспут. Но после этого идет еще одна серия, где следует череда развязок и довольно неожиданный открытый финал.

А.Велединский. Почему открытый?

Н.Сиривля. В финале мы видим суд над судьей Скляром (Д.Назаров), и неясно, лишат его мантии или нет.

А.Велединский. Понятно, что лишат. Ведь он нарушил закон, проявил предвзятость, в чем-то воспринял методы своего антагониста. Но главное не это. Главное, что герой проходит определенный путь. В начале истории он почитает за Библию Уголовный кодекс, он просто юридическая машина, орудие для вынесения приговоров. А в конце понимает, что закон сам по себе несовершенен, что принцип справедливости — «око за око» — бесчеловечно жесток и что главное — милосердие, умение прощать. Судья в финале прощает своего противника, и это его огромная духовная победа над собой.

Н.Сиривля. Мне все-таки показалось, что финал открытый. И хорошо, что вы не ставите точку. Проведя зрителя через целый ряд вполне стандартных сериальных коллизий — обманув его мнимой смертью судьи, заставив умилиться в сцене, где Скляр запрещает дочке делать аборт, развязав линию мести и отправив Крохмаля (В.Раков) на тот свет, — вы все-таки под конец оставляете его, зрителя, перед очередной развилкой, очередным выбором. Осознание необходимости выбирать и понимание, что нет готовых решений на все случаи жизни, — главный психологический опыт, который человек выносит из этого сериала.

А.Велединский. Мы сознательно использовали огромное количество драматур-

гических клише, характерных для сериальной продукции. Нам важно было удержать внимание зрителя, облегчить ему контакт с действием, эмоционально увлечь, чтобы в конце концов заставить думать.

Н.Сиривля. Да уж, мыслительных усилий зрителю тут никак не избежать. Чего стоит хотя бы повторяющийся дважды, причем в кульминационные моменты действия, эпизод суда присяжных, когда простые люди с улицы, совершенно такие же, как и те, кто сидит перед телевизором, должны выбрать, что для них лучше — соблюдение закона, пусть и несовершенного, или бессудные расправы под знаменем «справедливости». И выбор этот, ох, как не прост!

А.Велединский. Я сам себя ставлю на место этих людей. Мне тоже непросто выбрать. Мои симпатии колеблются. В начале они в большей степени принадлежали Крохмалю, а к финалу — судье. Хотя Крохмаля тоже жалко.

Н.Сиривля. Жалко, конечно. Но к концу сериала становится ясно, что он обречен. В нем появляется какая-то одержимость.

А.Велединский. Да, после суда Крохмаль выходит на новый виток преступлений. Для утверждения и отстаивания своих идей, своей программы перевоспитания человечества он рвется во власть, и его методы становятся еще более изощренными и жестокими.

Н.Сиривля. Он одержим идеей разрушения. Он жаждет самооправдания ценой того, чтобы всех вокруг «опустить», заставить преступить заповеди. Он не в состоянии покаяться, примириться с судьбой, с Богом, с окружающими, с реальным ходом жизни. Это отчаянное богоборчество — один полюс. На другом полюсе — заповеди любви и милосердия, которым пытается следовать священник отец Дмитрий (С.Юшкевич). Для него мирской закон — тоже не абсолют. Он дает совет Любе (А.Уколова) отказаться от показаний, изобличающих преступника, потому что боится за ее жизнь. А между ними, между этими полюсами, судья — человек, призванный принимать решения по закону. И обе позиции сталкиваются в его душе. Как писал Достоевский: «Дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердце человека». Судья Скляр и воплощает собой человеческое начало.

А.Велединский. Замечательная формулировка! Я рад, если это так прочитывается.

Н.Сиривля. И в результате, на мой взгляд, вам удается нащупать некую почву для примирения традиционно разведенных в России понятий. У нас вопрос всегда ставился или — или: или закон юридический, или закон Божий. И поскольку первый был заведомо несовершенен, а второй совершенен настолько, что люди в массе своей не могли ему следовать, русская жизнь постоянно становилась ареной насилия и беззакония, с которыми все привычно мирились.

У вас же как-то так получается, что гарантией юридического порядка и соблюдения установленных в обществе норм является некая человеческая порядочность и доброкачественность. То есть врожденное нравственное начало, отсутствие эгоизма и всевозможных комплексов заставляет человека стремиться к тому, чтобы жить по закону. Очень важный момент! Вы, таким образом, не разрываете «абстрактно юридическое» и «человеческое», а цепляете их одно за другое — нравственное начало влечет за собой уважение к праву. И это очень верно. Так уж сложилась наша история, что правовое государство в России невозможно начертить по линейке. Для его создания нужна некая психологическая, житейская почва, и вы эту почву нащупали, определили. И больше всего мне нравится, что сделано это не на уровне фабулы, не на уровне каких-то абстрактных рассуждений, а, главным образом, за счет кастинга.

Актер Назаров, замечательно играющий судью, — этакий «большой ребенок» в лучшем смысле этого слова. Он, точнее, его герой может ошибаться, может нарушить закон, может увлечься, он даже идет на обман, чтобы засадить злодея в тюрьму, но в его нравственной цельности и доброкачественности зритель не сомневается ни минуты. И когда Крохмаль говорит судье: «Я рад, ты уподобился мне», — мы понимаем, что нет, не уподобился и не уподобится никогда. В нем нет ненависти и изуверской жажды власти. И как бы ни сложилась его дальнейшая жизнь — останется он судьей или нет, — из его рук люди готовы принять закон, потому что он нормальный, хороший, многое переживший человек, а не юридическая машина для вынесения приговоров.

Расскажите, как вы нашли актера на эту роль?

А.Велединский. Дима Назаров пришел пробоваться на одну из второстепенных ролей, и я, когда посмотрел его, сразу сказал продюсеру: «Все, мы нашли судью Скляра». Сомнений не было. Дима действительно уникальный актер, равно органичный и в роли судьи, и в роли всероссийского Деда Мороза, и в роли ведущего программы о том, как готовить еду. В нем нет ни грана пошлости, попсовости, а есть вот эта, как вы говорите, доброкачественность. И при этом — масштаб, внутренняя сила и невероятный темперамент. Вы знаете, он у нас руку сломал на съемках. Ударил в кадре кулаком по столу, и три пальца треснули. Мы из-за этого полтора месяца стояли. Диму я нежно люблю.

Н.Сиривля. А как вообще вы работали с актерами? Они все у вас играют на порядок лучше, чем в других сериалах.

А.Велединский. Мы много репетировали. Но дело даже не в этом. Я очень люблю актеров и люблю с ними работать. Я, наверное, такой актерский режиссер. Предыдущая моя картина «Ты да я, да мы с тобой» тоже вся целиком построена на актерах. Я к ним как-то очень нежно отношусь, и они платят мне тем же. В «Законе» все замечательно сыграли: и В.Раков — это новая и неожиданная для него роль, очень глубокая, и В.Стеклов, и С.Юшкевич, и Р.Янковский, и все остальные. Я их правда очень люблю.

Н.Сиривля. Снимая сериал, режиссер неизбежно идет на компромиссы, связанные с упрощением визуального языка. Но вам, видимо, не хотелось этого делать — в «Законе» достаточно острый монтаж, прихотливое движение камеры...

А.Велединский. Ну да, у нас на площадке был кран, рельсы, тележка — камера двигалась. Но для меня это было не принципиально. Поначалу даже как-то тормозило работу. Потом я, правда, вошел во вкус. У меня был замечательный оператор С.Михальчук (он снял с В.Тодоровским «Любовника»), который всеми изобразительными приемами владеет виртуозно. Я, естественно, этим воспользовался.

Вообще же, в смысле киноязыка у нас были великие учителя: Бергман, Бунюэль... На курсах ведь как учишься: с утра до вечера тебе читают лекции и показывают кино. Есть скучные лекции, есть полезные. Мы втроем — Игорь Поврублев, Леша Сидоров и я (мы были неразлучны и даже в общежитии жили в одной комнате) — после четырех картин на курсах обязательно бежали к Н.Клейману в Музей кино и смотрели еще какой-нибудь фильм кого-то из великих. И так на протяжении двух лет. Мы были настоящими киноманами. Потому оценки и требования и к чужим картинам, и к своим очень высокие. Конечно, когда сам начинаешь снимать, понимаешь, как все непросто. Но планку тем не менее снижать нельзя ни в коем случае.

Н.Сиривля. Каков был бюджет «Закона»?

А.Велединский. Небольшой. В расчете на одну серию раза в три-четыре меньше, чем у «Бригады».

Н.Сиривля. А рейтинг?

А.Велединский. Не скажу точно. Но, конечно же, тоже несопоставимый с «Бригадой». Хотя Тодоровский был доволен. Он сказал: «Если столько людей смотрят «Закон», страна у нас не пропащая».

Н.Сиривля. Вы были одним из сценаристов «Бригады» и сразу после этого сняли «Закон». Многие воспринимают «Бригаду» и «Закон» как сериалы-антиподы.

А.Велединский. Почему?

Н.Сиривля. Ну, в одном случае вы пытаетесь внушить людям представление о ценности закона, а в другом — романтизируете бандитов, для которых понятие «закон» вообще не существует. В одном случае вы стараетесь заставить людей задуматься о довольно-таки сложных вещах, в другом — эксплуатируете инфантильные, подростковые комплексы и представления о мире.

А.Велединский. Я не чувствовал этого противоречия. Просто в нашей жизни есть и то, и другое. И судья Скляр может нарушить закон, и Саша Белый стремится «выйти из тени», стать законопослушным гражданином, более того — законодателем, депутатом.

Н.Сиривля. Это-то и пугает.

А.Велединский. В нашей жизни все перемешано. Мы пережили страшное десятилетие, очень кровавое. Были упреки к «Бригаде»: ну, опять про бандитов!

«Закон»

Да, про бандитов. Но мы писали квазиэпос, историю десятилетия. Может, я слишком замахиваюсь, но основные вехи новейшей истории в сериале отмечены. И, на мой взгляд, лучшие серии те, что непосредственно привязаны к реальным событиям: Белый дом, Чечня и т.д. В них создается мощнейший эффект узнавания, словно заново все это переживаешь.

Я очень хорошо помню: мы поступили на Высшие курсы 1 октября 1993 года. А 3 октября в Москве начались известные события. В ночь с 3 на 4 мы, Порублев, Сидоров и я, из любопытства пошли к Останкино, поскольку жили рядом — в общежитии на улице Галушкина. Нас там чуть не убили. Да не только нас — там была уйма народу. Люди с детьми на плечах пришли. Поначалу ездили бронетранспортеры, объявляли: «Если вы не разойдетесь, через сорок минут начнется огонь на поражение!» Никто не верил. «Если вы не разойдетесь, через десять минут...» Они обращались к тем, кто нападал на Останкино. Но там было много зевак. Потом начали стрелять. На моих глазах убили ирландского репортера. И эти события очень сильно по нам по всем ударили. Повлияли на мировоззрение. Мы поняли, что с каждым человеком власть может сделать все что угодно. Демократическая, любая, какие бы она себе ярлыки ни вешала, власть всегда остается властью. Власть — это право убивать «по закону», принятому ею для самой себя. Я в этом убежден. А хотелось бы, чтобы для всех...

Н.Сиривля. В демократических государствах этот баланс хотя бы для видимости соблюдается. Граждане убеждены, что в основе, например, американской конституции лежит священное право человека на жизнь, собственность и свободу. У нас разговоры о такого рода правах могут вызвать лишь ироническую усмешку.

А.Велединский. Тут извечный вопрос. Как ни банально, но Тютчев прав: «Умом Россию не понять». Мы все равно существуем на границе Европы и Азии, Запада и Востока. Я очень точно в себе ощущаю: мы не то и не другое, и нас тянет и к тому и к другому. Тут возникает неразрешимый конфликт: ни туда ни сюда. Хочется жить по закону, но...

Н.Сиривля. Вы считаете, что этот конфликт неразрешим?

А.Велединский. Не знаю. Вот снял картину и сам до сих пор не разобрался. Иногда думаю, может, надо было сказать обо всем этом проще: «закон есть закон», нарушаешь его — ты гад и преступник, соблюдаешь — хороший человек. Зачем людям мозги пудрить?

Н.Сиривля. Мне кажется, просто говорить об этом у нас не получится. Вы посмотрите на наше законодательство. Дума принимает очередной закон, и все

средства массовой информации начинают обсуждать его «взяткоемкость» — такой вот почти официально существующий термин. То есть закон для того принимается, чтобы чиновники сумели на нем нажиться, — таково правовое сознание социума. Его в один миг не изменишь.

А.Велединский. Конечно. Но хочется, хочется...

Н.Сиривля. Сейчас много пишут о засилии криминала в сериальной продукции. Говорят, что это какая-то недоброкачественная опухоль и свидетельство нелюбопытства к другим сторонам жизни.

А.Велединский. Но ведь через явное зло, через показ преступления как раз и можно выйти на обсуждение каких-то экзистенциальных проблем. Тот же Федор Михайлович нас этому учит. И опять-таки зрителя надо увлечь. В чем сейчас можно найти увлекательность? Когда мы писали «Бригаду», мы вспоминали, как сами были молодыми и что нас тогда интересовало. Увлекательность — это важно. Очень важно. Мне нравится «Молох» А.Сокурова, я очень люблю Тарковского, «Зеркало» — один из моих любимых фильмов, а «Мой друг Иван Лапшин» А.Германа — просто самый любимый. Но при этом я понимаю, что его все равно смотрят единицы. А фильм «Крестный отец» смотрят все. И это тоже большое произведение искусства. Сегодняшнее время требует, мне кажется, совмещения сугубо жанрового кино и задач более высокого свойства, чтобы было *«то, ради чего»*.

Н.Сиривля. Вы собираетесь и дальше снимать сериалы?

А.Велединский. Нет, я сейчас снимаю кино... Не знаю, понравится вам это или нет — люди по-разному реагируют, — я снимаю фильм по «Подростку Савенко» Э.Лимонова. Действие происходит в 1959 году. Там нет никакой политики. Мне роман очень нравится. Я написал сценарий в 1998 году. И когда меня спросили, что я хочу снимать, я ответил, что вот это. Мне сказали, ну, давай! Сейчас мы в процессе. В Харькове снимаем, на родине Лимонова.

Н.Сиривля. Лимонов, у которого «поэтические» игры давно переросли в «политические», — такая же двойственная, опасная, вызывающая одновременно и сочувствие, и отторжение фигура, что и персонаж Ракова в вашем фильме.

А.Велединский. Совершенно верно. Потому мне он так интересен. Лимонов сам герой своих книг, и в какой-то момент он почувствовал, что ему скучно быть просто писателем. Он отправился на войну, у него там сразу прошла астма, и он понял, что ему надо в жизни. С другой стороны, каждое событие в его жизни — война, тюрьма, суд — кончается книгой.

Н.Сиривля. Что, по-вашему, может дать кинематографу нынешний расцвет сериалов?

А.Велединский. Хороших режиссеров. Это востребованный жанр, который дает режиссерам возможность работать. У дебютантов есть шанс попробовать свои силы. «Бригада» А.Сидорова — это дебют. «Закон» для меня, в общем, тоже, если не считать короткометражку «Ты да я, да мы с тобой». Хотя я не делаю разницы между коротким метром и длинным. То есть она есть, но на уровне масштаба. А на уровне отношения ее нет. Когда мы начинали делать «Закон», мне многие говорили: «Что ты паришься? Ты же сериал снимаешь!» И объяснить невозможно...

КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ:

«Зритель хочет смотреть кино про свою страну»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПОЛИНА ВАСИЛЬЕВА

«Дневник убийцы»

Полина Васильева. Кто сочинил историю, лежащую в основе «Дневника убийцы»?

Кирилл Серебренников. Идея моя, я придумал конструкцию, но она очень серьезно дорабатывалась сценаристами Еленой Греминой, Ниной Садур, Мишей Угаровым, Сашей Родионовым, участие принимали также Илья Малкин и Саша Васнецова. Это был очень приятный процесс: сочинялись повороты, появлялись персонажи... Работа продолжалась четыре месяца. Хотелось, чтобы история имела развернутый социальный фон, поэтому в современной части действуют персонажи из разных слоев общества: алкоголики, бизнесмены, бандиты...

П.Васильева. Вы сразу придумали, что в фильме будут два временны́х пласта?

К.Серебренников. Да, нам хотелось, чтобы было два встречных сюжета. Существовали сомнения, станет ли зритель это смотреть? Но, помнишь, был фильм «Противостояние», где действие происходило и в современные годы, и в дни войны. Правда, там оба сюжетных пласта были связаны с одним героем, а у нас — две параллельные структуры, параллельные жизни... Но это и интересно. Два времени протекают рядом: мир тонких материй, мир привидений. Сейчас мне кажется, что современная история — это костяк, а прошлое — воздух, душа, настроение.

П.Васильева. Современная ближе к сегодняшним жанровым моделям — детективу, триллеру, а классическая...

К.Серебренников. В ней есть элементы трагедии, эпоса, мелодрамы. Хотелось сделать что-то такое высокое.

П.Васильева. Вопрос в том, что подобная жанровая эклектика — эксперимент,

довольно непривычный для зрителя. Воспринимать переход из одного времени в другое легче, чем постоянную смену жанров.

К.Серебренников. Но мне именно это и было интересно. Жанр влечет за собой определенные средства выразительности. В исторической части — длинные планы, сплошные рельсы, штатив, выцветшая пленка, специальная фактура портрета. А современная часть ближе к нынешнему кино: ручная камера, ни одного плана со штатива, С.Мокрицкий все снимал с рук; изображение очень яркое, с подчеркнутым цветом. В исторической части все озвучено в тон-ателье, как в советском кино. А в современной — живой звук, много репортажных наблюдений. Артисты как бы погружены в полудокументальную реальность, отсюда и разница жанров — то высокий, то низкий, связанный с качеством нынешнего существования, в котором уже привычными стали смерть, убийства, катастрофы.

Через жанр выражается наше восприятие времени. В эпизодах, связанных с революцией, речь идет о крушении страны, о тектонических сдвигах пространства и времени, о переломе судеб, смещении всех ценностей, уничтожении всех святынь, о реках крови... И во всех дневниках, мемуарах, художественных текстах революционной поры было ощущение этого возвышенного трагизма происходящего. Сегодня мы воспринимаем революцию как национальную катастрофу. Но современники были заворожены величием и масштабом событий. Как, например, Блок — один из героев нашего фильма, — писавший в поэме «Двенадцать» про эту метель революции: «В белом венчике из роз — впереди — Исус Христос».

Наше же время великим назвать нельзя. Оно какое-то мелкое. «Трагедия» — высокое слово — переводится как «песнь козлов». Так вот современная история — это «песнь козлов», когда все время происходят страшные вещи, но от них почему-то не страшно, а скучно или тоскливо...

П.Васильева. В исторической части, безусловно, главный герой — Николай Воинов (К.Пирогов). А в современной его словно бы и нет. Центральных персонажей как минимум трое. При этом у меня ощущение, что главный в этой истории все же маньяк, который в основном остается за кадром...

К.Серебренников. Ты права, но только отчасти. Формально главные герои — Полина (А.Куликова), Алексей (А.Гуськов), Лека (Г.Кашковская) и близнецы Петр и Сергей (Д.Марьямов). Но они, скорее, социальные типы, а не Герои с большой буквы. Герой — это человек, совершающий титанические поступки, а тут, конечно, подобные поступки совершает маньяк. И актеру А.Кузичеву, назначенному на эту роль, я говорил: «На самом деле ты играешь главного героя». Кузичев очень расстраивался: ведь поначалу он должен был играть Воинова, а Пирогов — маньяка. В последний момент я решил поменять их местами. Конечно, Андрей был огорчен: он мечтал о большой роли. Но я постарался его убедить, что роль маньяка, небольшая по метражу, не менее, а, может, и более значимая. Его присутствие ощущается постоянно, даже когда этого героя нет в кадре. Маньяк — это как бы зеркальное отражение Николая Воинова, его современное альтер эго.

П.Васильева. Поверхностно все происходящее на экране можно обозвать словом «мистика». Но можно и всерьез задуматься о судьбе, о роли и воле рока, о людях, избежавших смерти, но все же встретивших ее. Мне кажется, что за счет перекидывания мостика между событиями гражданской войны и современностью — при всей кажущейся жанровой легкости современной истории, решенной в жанре завлекательного детектива, — ты ставишь вопросы очень серьезные и важные.

К.Серебренников. Фильм связан с историей и судьбой страны. Нас это больше всего волновало. Почему так сложилась жизнь? Почему я так живу? Почему кирпич упал в миллиметре от меня? Об этом люди задумываются всегда. Ведь в жизни многих были очень странные обстоятельства и смертельные угрозы. Если экстраполировать это на общество, можно попытаться ответить на вопрос: почему так сложилась судьба страны?

П.Васильева. Основной вопрос, с которым Н.Воинов обращается к Богу: имеет ли человек право лишить жизни другого человека? Потому что все же не человек распоряжается жизнью и смертью, а высшие, божественные силы. Соот-

«Дневник убийцы»

ветственно, если его рукою людям, однажды счастливо избежавшим смерти, все-таки принесена смерть...

К.Серебренников. Значит, через него действует рок — высшие силы...

П.Васильева. Отсюда и вопрос: почему я? Но герой так и не получает ответа...

К.Серебренников. Проблема не в том, почему, а в том, как Николай Воинов реагирует на то, что стал орудием рока. Он если и не сходит с ума, то терпит личностный крах. И при этом становится неуязвим, он не может умереть, женщина стреляет ему в лоб, но пуля проходит мимо. Его это не радует... С ним происходят вещи гораздо страшнее смерти: он всего лишь орудие судьбы. А он не хочет быть рукой судьбы, потому что миссия эта на самом деле мучительная, разрушительная для человека.

В любой человеческой жизни прекрасно незнание, случайность, возможность что-то изменить. Есть вещи, которые предначертаны, но мы про них ничего не знаем. В возможности ошибаться заложена возможность спастись, выплыть. А если нет случайностей и царствует одна сплошная закономерность, то жизнь ужасна, страшна. Это и есть ад. Об этом говорит Николай Воинов. А современный маньяк, наоборот, видит в этой закономерности, в этой предначертанности свою избранность. И сознательно берет на себя ту функцию, которая мучила Николая Воинова.

Воинов случайно встречает в поезде красивую женщину (ее сыграла прекрасная художница из Санкт-Петербурга Ольга Тобрелутс), и это дает ему шанс на счастливое будущее. Особенно важно для нас, что муки совести испытывает человек, живущий в обстоятельствах гражданской войны, когда люди миллионами убивали друг друга, не спрашивая: почему? А Воинов мучительно пытается понять: почему?

П.Васильева. У этого героя есть прототип?

К.Серебренников. Прямого нет. Но это имя реального человека, одного из родственников Саши Васнецовой, помощника режиссера. Она из древнего рода Васнецовых и как-то в семейных письмах нашла упоминания о Николае Воинове. Вообще, все имена и фамилии в исторической части фильма — это имена действительно живших людей.

П.Васильева. То есть история человека придуманная, а имя реальное?

К.Серебренников. Да. И очень много фамилий, найденных нами в расстрельных списках: это люди, погибшие во времена красного террора.

П.Васильева. Как вы работали с источниками?

К.Серебренников. Мы обратились к архивам, пошли в Музей революции, читали письма тех лет, чтобы понять язык. Выяснилось, что стилизовать его очень тяжело, ибо современному зрителю будет трудно воспринять его на слух. Люди в письмах гораздо в большей степени скрывали свои мысли, чем выражали. И вообще писем писали мало, был страшный хаос. Мы искали какие-то опоры в литературе. Нина Садур признавалась, что в сценах для первых серий опиралась на язык Платонова: он как никто знал и чувствовал дух того времени. Сцены в Питере варьируют какие-то мотивы из дневников Блока, Леонида Андреева, Горького. Герой Андрея Сергеевича Смирнова взят из «Окаянных дней» Бунина. Там описан барин, который до смерти напугал мужиков, пришедших грабить его усадьбу. Он им прислал телеграмму: «Жгите лес, убивайте скот, грабьте усадьбу, но только оставьте одну березу на розги и одну ель, чтобы вас вешать». Управляющий зачитал это, и мужики все вернули.

Мы понимали, что в рамках объема и бюджета телевизионного фильма невозможно исчерпывающе показать масштаб исторической трагедии, и потому старались продемонстрировать его отраженно — через человеческие отношения, через камерные и интимные сцены.

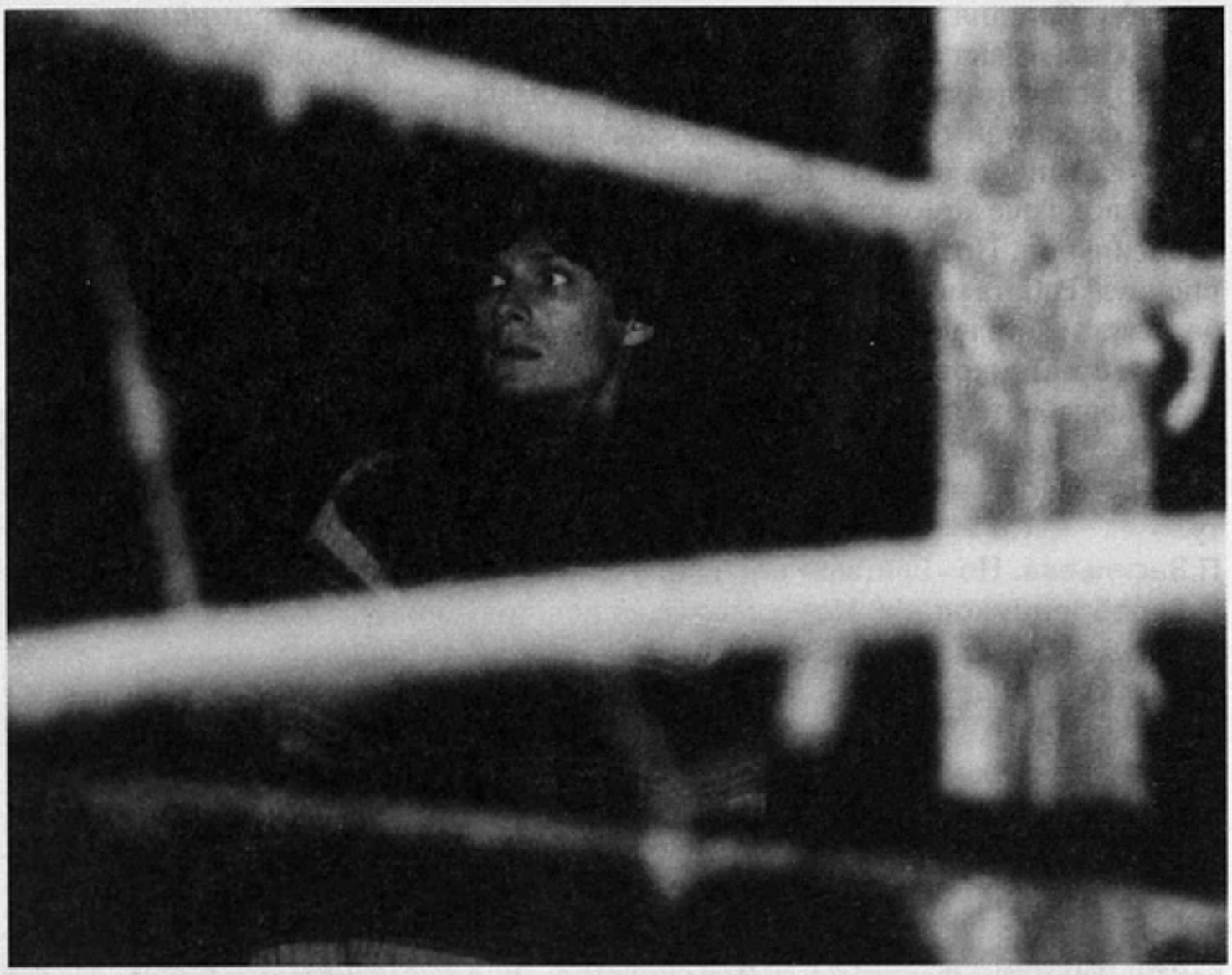
П.Васильева. И все равно в фильме очень сложная фабула, много ролей. Интересен выбор артистов. Есть актеры, с которыми ты работаешь не первый раз, есть актеры, как Саша Куликова, малоизвестные телезрителям, но блестяще работающие в театре. В некоторых случаях ты как режиссер не боишься ломать актерские стереотипы. Например, трудно было представить А.Гуськова в образе алкаша в портках-трениках...

К.Серебренников. Самым сложным было найти двух героинь — Полину и Леку, а особенно главную героиню — Полину. Это особый тип женщины, для которой важна не только ее личная жизнь. В наших сериалах главное для героини — с кем она переспала, кого она любит и за кого она выйдет завтра замуж. Но мне кажется, что женщина — существо более сложное и многомерное, ее интересуют и другие вопросы. То, что у нас Полина, конечно, подсознательно, любит маньяка (внимательный зритель может об этом догадаться), выдает в ней натуру сложную, незаурядную. Остаться верной жениху, пусть и нелюбимому, испытать настоящее, непритворное чувство вины, заняться расследованием его смерти, совершить массу серьезных «мужских» поступков может только крупная личность. На роль Полины пробовалось много актрис, в том числе горячо мною любимых, но все было не то, пока не возникла Саша Куликова, которая вдруг как-то сама подсказала характер персонажа. В ней есть это сочетание внутренней незаурядности и вполне обычной внешности, чтобы люди поверили, что она работник музея, а не звезда шоу-бизнеса.

Вообще, каждый герой у нас вовлечен в поле действия рока. И персонаж Димы Марьянова, который переживает смерть брата-близнеца, гибель своей половины, и Алексей (А.Гуськов)... За всеми судьба идет по следу, «как сумасшедший с бритвою в руке». Поэтому они бегают как сумасшедшие, мечутся...

А у актеров, снимавшихся в исторической части, роли еще интереснее. Там целый спектр судеб, причем трагических. Вроде бы сцены Воинова и Насти (Н.Швец) — самые светлые в фильме, единственные, где есть возвышенная любовь, но понятно, что этих людей, последних дворян, ничего хорошего не ждет. Героини Галины Тюниной и Наташи Назаровой — это такие осколки Серебряного века, декадентских чувств и специфических отношений, которые существовали в интеллигентской петербургской среде... Оля Альбанова, которая играет девочку Ташу, — это вообще открытие, актриса совершенно потрясающего, уникального дарования. Анатолий Самуилович Шведерский (старик грек) — легенда петербургской театральной школы, профессор, известнейший педагог, очень тонкий артист. Он снимался в фильмах Сокурова... В общем, у нас заняты актеры артхауса. Ни одного попсового лица — сплошные «фоменки» (огромная благодарность Петру Наумовичу Фоменко за то, что отпускал артистов на съемки в Петербург) и петербургская артистическая элита.

П.Васильева. В твоем фильме нет практически ни одного счастливого героя...



«Дневник убийцы»

А такого количества смертей отечественный телевизионный экран, по-моему, давно не видывал. Ты и в жизни пессимист и кровожадный человек? Каково это — мочить любимых актеров в кадре пачками?

К.Серебренников. Понимаешь, сериал «Ростов-папа» был про любовь. И после того как мне сказали, что это «кино не для всех» (я-то как раз думал, что оно для всех), обозлившись и оскорбившись, я решил снять кино про убийства. Смотрю на экраны — кровища льется рекой. Думаю: хотите крови? Пожалуйста. Видимо, чтобы было «для всех», нужно убить в кадре как можно больше людей...

П.Васильева. ...каким-нибудь особенно кровожадным способом и еще снять это на несколько камер.

К.Серебренников. Да, очень изощренно. Я, честно говоря, люблю убийства. Правда. В этом есть какая-то патология... Один из самых моих любимых фильмов — «Бойцовский клуб», который где-то даже был запрещен за чудовищные сцены насилия. Мне это очень нравится — этакий гиньоль. И кроме того, может быть, есть шанс, что экранное насилие вытеснит насилие в жизни. Однако бывают фильмы, которые не вытесняют, а провоцируют насилие, вот это по-настоящему страшно. Поэтому важно, чтобы зло в кино было показано.

Снимая «Дневник убийцы», я хотел залить экран клюквенной кровью, но так, чтобы было действительно страшно. В конце концов, страх — тоже эмоция. Самое ужасное, когда зритель смотрит в телевизор, ест суп и при этом ничего не испытывает. Потому что все заранее ясно: здесь она его любит, потом она его бросит, родит ребенка, потеряет память, ребенок потеряется тоже, его воспитают приемные родители, потом появится его брат-близнец, папа их окажется трансвеститом, а в конце будет свадьба всех со всеми... Это ужасно. Кино должно вызывать эмоции. Мы этого и пытались добиться. Правда, непонятно, что получилось. Но очень хотелось сделать некий эмоциональный продукт.

Тот же сериал «Бригада», имевший огромный успех и всячески обсуждаемый, — он ведь очень эмоциональный. И это здорово. Потому что свидетельствует о внутренней заинтересованности авторов, которые снимают кино не с «холодным носом»: мол, мы тут, извините, деньги зарабатываем, а талантливы мы в большом кино и в других местах — вот там мы работаем по-настоящему. Мне это кажется странным. Телевизионное кино — это как раз тот случай, когда создается продукт для огромной аудитории. Гораздо большей, чем у кинема-

тографа. Сегодня мало кто смотрит российские фильмы, к огромному сожалению. Они зачастую очень достойны внимания, но счастливые исключения только подтверждают печальное правило. А здесь — гарантированный выход на гигантскую аудиторию. И очень важным мне кажется выбор тем, жанра, актеров... Крупность замаха, масштабность задач необходимы. И это в последнее время все чаще демонстрируют и «Россия», и Первый канал.

П.Васильева. Позиция В.Тодоровского вызывает огромное уважение. Ведь он рискнул! Работа может продюсеру нравиться, казаться очень интересной, но все боятся этих страшных цифр — ужасного и зловеще-загадочного рейтинга!

К.Серебренников. Я считаю, что рейтинг — это не обратная связь, это не просто цифры, которые приносят на стол продюсеру. Ведь если в стране 40 процентов зрителей смотрят сериал «Бригада» и хотят стать бандитами, значит, что-то не так... И поэтому рейтинг — послание не производителю фильма, а президенту.

П.Васильева. Но «Бригада» все-таки очень качественное и искреннее кино...

К.Серебренников. Да. Но ее, к сожалению, полюбили не за качество!

П.Васильева. Просто в «Бригаде» сошлись клином вопрос этики и эстетики. Но ведь есть еще просто удивительные телевизионные продукты! Разные «Леди» и так далее...

К.Серебренников. И именно эти сериалы пользуются успехом. А хорошие фильмы проваливаются, или их заранее, боясь провала, ставят на ночные часы, так что люди, если и захотят, не смогут их посмотреть, потому что утром на работу... Недавно показали прекрасный фильм «Дикарка» почему-то средь бела дня. Кто его увидит? Хотя это фильм по Островскому, с замечательными актерскими работами, фильм о высоких чувствах, нежное, очень культурно сделанное кино. Почему его надо показывать в два часа дня, а не в прайм-тайм?

Мои вопросы не имеют ответа. Это бухтение человека, который пытается разобраться, как все на телевидении устроено, и понимает, что тамошняя политика целиком упирается в зрительский интерес. Но, повторяю, зрительский интерес должен влиять не на производителей, а на главное начальство. Если народ *такое* смотрит, нужно задуматься: означает ли это, что у нас в стране такой социальный фон, когда бандитом быть престижно, а человеком, размышляющим о судьбах общества, — нет? Смотреть что-то аморальное хочется, а что-то другое не хочется?

Мне очень нравится, что позиция Тодоровского и канала «Россия» в целом — борьба за качество. И «Бригада» — прорыв, потому что это сериальная продукция высокого качества. Сериал по «Идиоту» Достоевского — тоже прорыв в нынешней ситуации. Снято на пленку, все дорого, лучшие артисты страны играют. Тодоровский все время говорит о зрительском потенциале, и он совершенно прав. За всем этим стоит культура кинематографическая. Команда, которая сейчас руководит производством телесериалов, при всех проблемах постоянно пробует что-то новое, пытается, не снижая уровень, не скатываясь в «отстой», достучаться до зрителя. Наш фильм — одна из таких проб. Получится — значит, будем двигаться дальше.

П.Васильева. Если дальше будешь снимать, то про что?

К.Серебренников. Мне очень хочется делать историческое кино. Более того, я бы с удовольствием взялся за экранизацию классики, снимал кинобиографии, мне кажется, потенциально это очень рейтинговый жанр. Жизнь Лермонтова, Пушкина, Маяковского, Гоголя, Есенина — это же потрясающие сюжеты, с такими поворотами, коллизиями, обстоятельствами! Снимают же французы, англичане, итальянцы биографии своих великих соотечественников! А у нас почему-то биографический жанр в совершенном загоне. Мне кажется, это неправильно. Зритель хочет смотреть кино про свою страну, про свою историю, чтобы понять, что было, и попытаться разобраться в происходящем сегодня.

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО:

«Это моя профессия»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СТАС ТЫРКИН

«По ту сторону волков»

Стас Тыркин. У кого возникла идея экранизировать повесть Алексея Биргера «По ту сторону волков», лет десять назад опубликованную журналом «Искусство кино»?

Владимир Хотиненко. У руководства Первого канала. До того как мне принесли сценарий, я, честно сказать, ничего про эту повесть не слышал. Хотя ее уже собирались экранизировать для большого кино. Скажем, в роли доктора, которого играет у нас Валентин Гафт, должен был сниматься Александр Кайдановский. Но проект был закрыт по финансовым причинам.

С.Тыркин. Вы легко согласились на эту работу? Или нужда заставила? Все-таки вы известный кинорежиссер.

В.Хотиненко. Нет, у меня пока нет ни малейших причин делать то, что мне самому неинтересно. Мне было занятно снять что-нибудь такое, сделать фильм в жанре мистического триллера. И, потом, я еще не наигрался в кино. Насколько я знаю, рассматривать кино в виде игры было свойственно очень многим. Даже Тарковскому, даже Бергману. Но когда мы снимаем кино для большого экрана, то зачастую лишь говорим, что думаем о зрителе, на самом же деле эгоистично заботимся лишь о самих себе. В жанровом кино, тем более снятом для телевидения, доля авторского эгоизма значительно меньше. Лишь один мой фильм, самый первый, «Один и без оружия» был снят в чистом жанре. Остальные, даже «СВ» и «Патриотическая комедия», снимались с большой долей авторского эгоизма, который, кстати, помешал и успеху первой картины. Дебютант ведь заботится лишь о том, чтобы самовыразиться. А жанр нужно делать легко.

С.Тыркин. В российском кино жанр мистического триллера — птица редкая. Какие примеры из мирового кино вас вдохновляли?

В.Хотиненко. Мистический триллер, пожалуй, мой самый любимый жанр. А самая любимая картина этого направления — «Сияние» Стэнли Кубрика. Еще очень люблю «Семь» Дэвида Финчера. Я пристально, с секундомером в руке пересматривал эти картины, разбирался с тем, какими способами авторы создают напряжение, ощущение опасности или страха. На других бюджетах, правда.

«По ту сторону волков»

С.Тыркин. То, что действие «По ту сторону волков» происходит в 1946 году, роли не играет?

В.Хотиненко. Никакой. Механизм саспенса работает точно так же и не зависит от фактуры, натуры и реквизита. Психология и лица людей, конечно, другие, но я с удовольствием снял бы картину в этом жанре и на современном материале.

С.Тыркин. Для вас есть какая-то внутренняя перекличка «Волков» с «Зеркалом для героя», действие которого тоже разворачивается в послевоенное время?

В.Хотиненко. Безусловно, не буду открещиваться. Этот фильм тоже о времени. В нем маячат тени Сталина и Берии. Это именно тени, потому что главным было создание атмосферы страха, витающего над городком. Для меня «Волки» — пусть более поверхностная, чем «Зеркало для героя», но все же аллегория того времени оборотней. Мне вообще интересен послевоенный период с его ярко выраженным ароматом и характерами. Я родился в маленьком городке Славгороде, где «это время» долго существовало, и я его помню, хотя и родился в 1952 году. Может быть, из-за этих детских впечатлений я и люблю тот период.

С.Тыркин. Действие происходит в маленьком городке. Параллель с «Твин Пикс» напрашивается.

В.Хотиненко. Телесериал Дэвида Линча также был для меня примером. Мы снимали в Торопце Тверской области. Это потрясающий городок, где время как будто остановилось. Жители сами отказались от горячей воды: за нее нечем платить. Я вернулся из экспедиции и в одном из журналов наткнулся на воспоминания Линча о съемках «Твин Пикс». Совпадения поразительные. Ощущения и обстоятельства практически те же. Мы уложили съемки четырех серий по пятьдесят минут в сорок дней. Они снимали гораздо дольше, и в результате жизнь в глубинке их вымотала, они сбежали и доснимали сериал в павильонах. Атмосфера, в которую окунаешься в провинциальном городке, полна мистики. Мистика ведь в чем заключается? Вовсе не в том, что лично с тобой что-то странное происходит. Просто ты попадаешь в какие-то специфические слои. Особенно если снимаешь фильм об оборотнях. Это смутное ощущение передается от человека к человеку и постепенно охватывает всю группу.

С.Тыркин. Были какие-то конкретные проявления массового помутнения рассудка?

В.Хотиненко. Однажды мы снимали ночью на кладбище. И одной девушке из местных отчего-то вдруг пришло в голову забраться на купол полуразрушенной кладбищенской церкви. И стала она там расхаживать среди звезд и просить у нас закурить. Наверное, пьяна была. Мы обещали ей все сигареты мира, если

она спустится на землю. Но она упорствовала. Вы можете не поверить, но, как потом выяснилось, у всех членов группы в глазах стояла одна и та же картинка: как эта девушка падает и разбивается. Когда нам показалось, что мы уговорили ее слезть и этот кошмар закончился, она-таки упала. С довольно большой высоты. На камни. Тот ужас, который испытали мы все, когда коллективное греза воплотилась в действительность, передать невозможно. Но самое замечательное произошло минут через десять: девушка встала как ни в чем не бывало, кокетливо поправила шапочку и ушла в ночь.

С.Тыркин. В фильме у вас снимались опасные хищники...

В.Хотиненко. Почти в каждой картине у меня задействованы животные или птицы. Причем я не могу сказать, что люблю с ними работать. Просто так уж выходит. А на этой картине были самые настоящие волки. Нам фантастически повезло. С нами работал ученый, вырастивший четырех волков в естественных условиях. Мы снимали волков вплотную — настоящих красавцев, выращенных на воле, а не в клетке... Хотя о полной безопасности речи, конечно, идти не могло. Любое животное опасно, тем более волк. Так что страховка всегда была.

С.Тыркин. Надеюсь, «ни одно животное не пострадало»?

В.Хотиненко. Да, и мы благодарны тем, кто этому поспособствовал.

С.Тыркин. Кино-то еще снимать будете? Настоящее, для большого экрана.

В.Хотиненко. Обязательно буду. Я очень благодарен Первому каналу за то, что он дает мне возможность снимать, заниматься профессией. Вот сейчас по заказу все того же Первого канала снимаю фильм по сценарию моего давнего соавтора Валерия Залотухи под названием «Прощание «Славянки». («Славянка» — это название подводной лодки.) Я, честно говоря, уже соскучился по кино. Мой авторский эгоизм живет, и до конца истребить его, думаю, невозможно. Телевизионные средства все же гораздо беднее. Мы хоть и снимали «По ту сторону волков» на пленке, но монтировали на видео. Со звуком так уже не поработаешь. А звук для кино очень важен.

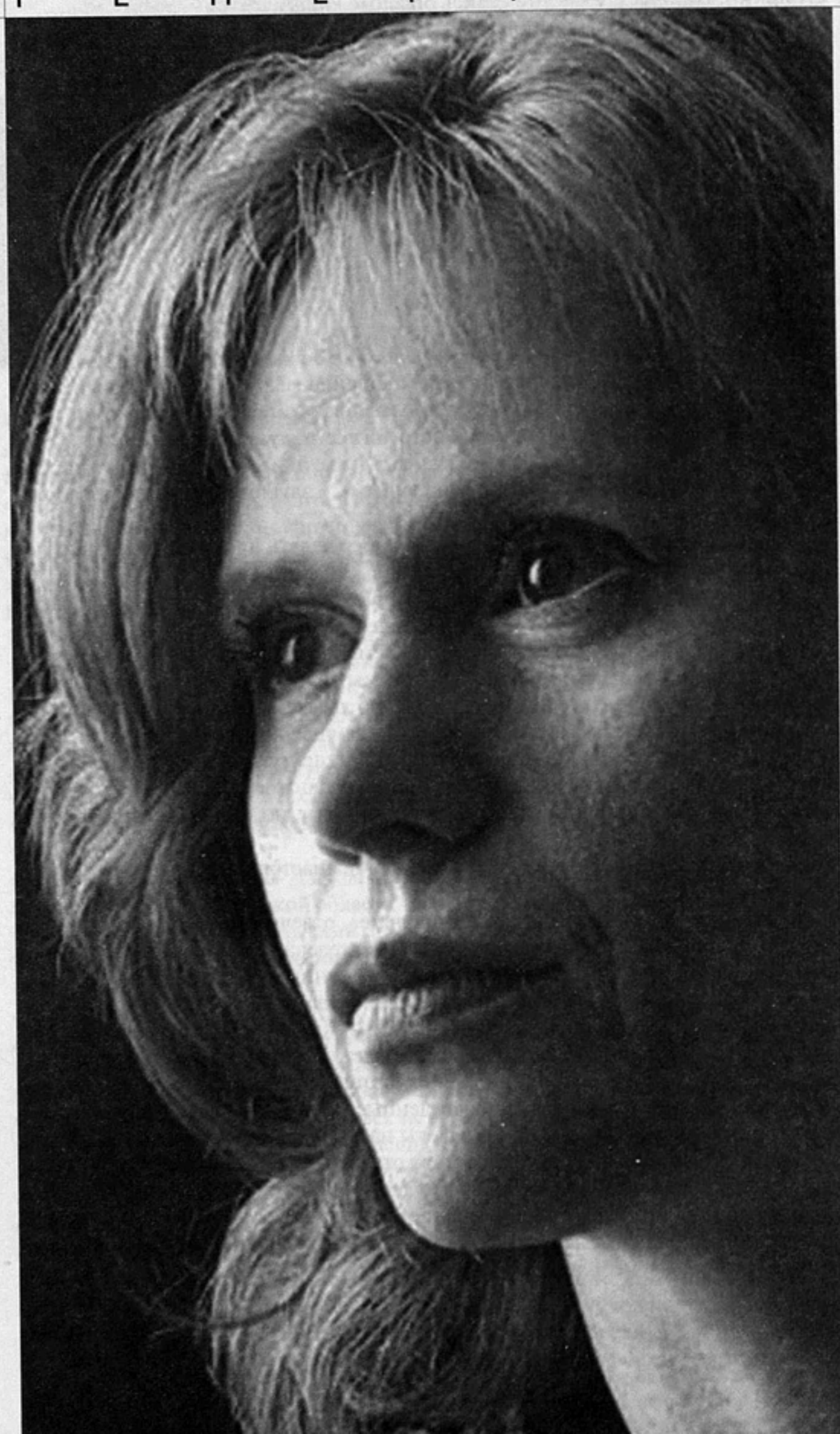
С.Тыркин. Скажите, а зачем вам понадобилось делать продолжение давно почившего сериала «Следствие ведут знатоки»?

В.Хотиненко. Это был пробный шаг. Вообще, сначала мне предложили снять «Прощание «Славянки». Потом проект слегка отодвинулся, и на горизонте появились «Знатоки». Это не было условием со стороны канала: вот сначала ты снимешь на видео «Знатоков», а потом мы дадим тебе возможность снять на пленке большой двухсерийный фильм. Но даже если бы они поставили такое условие, я бы согласился. Предложение совпало с моим интересом. Мне хотелось изучить телевизионный метод работы, другую систему зрительского восприятия, сделать продукт для более широкого потребления, чем это удавалось мне раньше. Предприятие было рискованным, но я о нем совершенно не жалею.

С.Тыркин. В жизни не поверю, что вам было по-настоящему интересно оживлять мертвецов.

В.Хотиненко. Сидел я как-то на «Мосфильме», отвечал примерно на такие же каверзные вопросы. Прихожу домой, включаю телевизор. На экране — Ингмар Бергман. И у него тоже спрашивают, почему он снимает телефильмы. И он отвечает слово в слово, как накануне ответил я: «В конечном счете это моя профессия». Давайте не драматизировать ситуацию. Кто-то делает стулья, кто-то — обувь, кто-то — фильмы. Процесс и там, и здесь совершенно технологический. И так же, как сапожник хочет, чтобы покупателю нравилась его обувь, так и я хочу, чтобы зрителю нравились произведенные мною фильмы. Ничего зазорного в этом нет. Потому и опыт своей работы на телевидении я считаю уникально полезным. Могу сказать, что то, что мне хотелось снять в кино, я, в принципе, уже снял. И теперь отношусь к тому, что делаю, просто как к профессии. Я изготавливаю некий продукт. И отношение мое к этому куда менее драматично, чем было бы, положим, лет десять назад. Пока телевидение дает мне возможность снимать, разумеется, я буду этим пользоваться.

Р Е П Е Р Т У А Р



«С любовью. Лиля»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Все, что было загадано...

Новый фильм Ларисы Садиловой «С любовью. Лиля» по первости не вызывает желания ни мудрствовать лукаво, ни — тем более — теоретизировать. Он ошеломляет, шокирует, кого-то смешит, кого-то вгоняет в депрессию... И резко разворачивает в сторону жизни, заставляет думать про униженных и оскорбленных этой жизнью... А мы от этого — думать про жизнь и ее аутсайдеров — отвыкли в силу разных причин, о которых лучше не надо, не то слово за слово — ненароком огородами уйдешь к Котовскому. Между тем действие происходит не в годы гражданской войны — в наше время, то есть в постсоветское, история, рассказанная в фильме, чисто конкретная, — история работницы птицефабрики, провинциалки не первой молодости, которая после многих неудач и обломов все еще не теряет надежды устроить свою личную жизнь — выйти замуж. Сюжет — вечный и вечно актуальный, не верьте феминисткам. На родной почве он чаще всего становится еще и стоном о «тяжелой женской доле», и только жанр, комедийный или лирико-комедийный, способен адаптировать грубость этой материи, снять тяжесть и драматизм реальных обстоятельств. Как, скажем, в популярнейшей комедии Г.Бежанова и А.Эйрамджана «Самая обаятельная и привлекательная», где героиня под гомерический хохот зрителей стоически выдерживает один женский провал за другим прежде всего потому, что комедия обязана следовать логике жанра, а не жизни.

«С любовью. Лиля»

Автор сценария **Л.Садилова при участии Г.Сидорова**

Режиссер **Л.Садилова**

Оператор **А.Петрига**

Художник **О.Ухов**

Звукооператор **К. Василенко**

В ролях: **М.Зубанова, В.Березуцкая, В.Уральский, Г.Столярова, М.Ибрагимбеков, Р.Кубаева и другие**

Фонд поддержки кинематографии при участии Службы кинематографии Министерства культуры РФ

Россия

2002

Садилова следует жизни, что вовсе не мешает зрителю смехом реагировать на самые несмешные и унизительные для героини ситуации, то есть ощущать себя в комедийном поле. Причина не в том, что «публика — дура», и даже не в том, что человек рефлекторно защищается смехом от всяческой невыносимости, а здесь ее хоть отбавляй. Все проще: режиссер дает зрителю повод для веселья выбором актрисы на заглавную роль. Дебютантка Марина Зубанова в роли Лили, мало того что не красавица, она еще и неудачница, из тех, кто воду решетом носит да в облаках витает, все «прынца» ждет, вместо того чтобы родить и успокоиться, как внушает ей близкая подруга, жена алкоголика и мать двоих детей. Товарки с птицефабрики над Лилей потешаются, и довольно зло, она у них — девочка для битья. Да Лиля не обижается, дурочка она и есть дурочка.

Героиня и актриса на роль героини — концептуальный режиссерский выбор. И не одна она, Марина Зубанова. Кастинг фильма мог бы стать отдельной темой для анализа. Едва ли не все персонажи Садиловой, даже однажды промелькнувшие в кадре люди с улицы, отмечены печатью антропологической катастрофы, постигшей нашу многострадальную державу с подачи ее лидеров — селекционеров «нового человека». Эти бесформенные тетки с птицефабрики и редкие здесь птицы — мужчины, включая «лиц кавказской национальности», заправляющих на городском рынке, — все они уже в третьем, а то и в четвертом поколении привыкли жить плохо на своем «острове невезения». Они не протестуют — приспосабливаются, кто как может, к новым обстоятельствам, выживают, довольствуются малым. Сценаристы не позволили себе ни единой политической реплики, ни единого кивка в сторону «новых богатых», и это тоже концептуально.

Вот и сорвалось с пера словечко — «концептуально», «концептуальный выбор». Роковой шаг в сторону теоретизирования, от чего я зарекалась в первых строках, все-таки сделан. Но, видит Бог, слово пришло, не ожидая зова, потому как, посмотрев картину несколько раз, понимаешь, что она вовсе не «сама простота». Обманчивая простота — режиссерское «ноу-хау» Садиловой. Ведь и первый ее минималистский проект — «С днем рождения!» производил впечатление импровизационного опуса, снятого подвижной камерой с руки. Только после двух-трех просмотров открывались скрупулезная просчитанность каждого плана и композиционное совершенство, из которого и прорастал эффект катарсиса, обеспечивший этой скромной часовой картине, снятой без декораций и павильонов, международный успех.

«Лиля» — проект полнометражный, с множеством съемочных объектов. Однако и тут Садилова чурается павильона, работать в естественных интерьерах ей комфортнее, а съемки на пленэре, на городских улицах — вообще ее конек. Приверженность режиссера стилистике «натурального очерка», не одобряемая многими критиками, возлюбившими «красоту по-американски» паче «правды жизни», мода на которую отошла вместе с прошлым веком, наличествует со всей определенностью. Есть основания объявить Садилову последовательницей «Догмы» с ее жесткими антиголливудскими установками. Вряд ли адепты и последователи этого манифеста читали Бориса Парамонова, одарившего человечество формулировкой (цитирую по памяти): «Торжество высоких технологий — это и есть современный ад», но, похоже, «догматики» разделили бы эту близкую и мне радикальную точку зрения.

Да, Лариса Садилова не чужда символу веры европейского «догматизма», хотя его тончайшей выделки поэтика ей не по руке, по крайней мере, сегодня, а то и не по нутру. Тут обозначается повод порассуждать о философии формы, о чисто русской тяге к бесформенности, о небрежении фреймингом, рамой... А может, все это от лукавого? Ведь распоследний какой-нибудь Твин Пикс с лесопилкой, ресторанчиком и одноэтажными дощатыми особнячками — и тот являет собой некое эстетическое единство. Строя съемочный объект под свои художественные задачи, Дэвид Линч и его художник, конечно же, оглядывались на американские стереотипы маленького городка: опрятный, кукольно нарядный, знаков культурного прошлого — никаких. Реалии нашей жизни, запечатленные в фильме «С любовью. Лиля» пресекают красивоговорение на эстетические темы. Язык не поворачивается. Съемки шли в Орле, в старинном губернском городе, где и сегодня, судя по экранному изображению, в сохранности

торговые ряды, возведенные еще по указу государыни Екатерины Великой, которая пеклась о благолепии не только крупных, но малых городов в своей империи и строила, как видим, на века. Прямо у этих самых рядов — своды галереи видны на втором плане — снималась первая в фильме сцена самодеятельного концерта брутальных парней в камуфляже, то ли афганских, то ли чеченских ветеранов, а может, просто самозванцев, разогнанных с помощью милицейской палки-»демократизатора» рэкетиром в черной униформе «под секьюрити». Этот тип требует с артистов дань и на виду у перепуганной публики со сладострастием крушит синтезатор.

Фильм, однако, не делает акцент на культурные знаки. Екатерининских времен памятник — всего лишь фон, промелькнувший в двух сценах. Действие же, со всеми его фигурантами, располагается в другом континууме, как бы не подозревающем о том, что на этом месте была во времена оные какая-то другая жизнь. Вот уж этот самый континуум Садилова показывает, даже, я бы сказала, живописует со знанием дела. Советское градостроительное безобразие, адекватное образное завершение великой антропологической катастрофы, представлено на экране с обескураживающей достоверностью. Входишь вслед за героиней в ее унылую квартирку и понимаешь: это уродливое, больное пространство способно определить судьбу и изуродовать психику. А снятый в необычном ракурсе проход героини дождливым вечером мимо квартала корпусов, обреченно роняющих зыбкий свет сквозь туманные окна, рождает ощущение душевного сиротства и богооставленности. Опять-таки концептуально, что в фильме ни разу не мелькает умиротворяющая церковная маковка, расхожий знак, манифестирующий причастность авторов к христианскому дискурсу. Садилова ненавидит подобные спекуляции и вряд ли станет отвечать на модный вопрос интервьюеров относительно смерти Бога. Судя по ее фильму, в отдельно взятом пространстве орловского региона Бог, скорей всего, умер. Но дело его живет! Заботами той же Лили, ежевечерне относящей соседей и бродячих собак подаянием: кому куриную ножку, кому крылышко, кому потроха.

Типажное сходство Лили с дешевой проституткой Кабирией, великой героиней Джульетты Мазины, бросается в глаза, и Л.Садилова, выбирая Зубанову, это понимала. И неспроста обнажила в образе Лили черты блаженной, юродивой, что в христианском мире равносильно святости. Ну и что, что временами героиня вызывает почти физиологическое чувство отталкивания — вот такая она. Полюбите нас черненькими! Но и то правда, что с этим чувством можно и не справиться, если вовремя не перевести стрелки в эстетическую плоскость. Если не почувствовать, что перед нами феномен.

Стилистика Садиловой все-таки родилась из нее самой (стиль — это человек) и, скорей всего, является продолжением и воплощением самой сильной стороны ее дарования: режиссер остро чувствует материю жизни, низовой жизни российской провинции, откуда сама родом. Провинция же — понятие не столько географическое, сколько метафизическое, согласно дурной закономерности все самое безобразное и самое прекрасное в нашем многострадальном социуме доведено здесь до степени абсурда. Из этого оксюморона вырастает вся картина. И не нужно никаких доказательств, чтобы согласиться: именно среди такого житейского мусора родятся полубезумицы с «золотыми сердцами», чья бескорыстная доброта и навязчивая любовь наказуемы едва ли не ежедневно, да урок не впрок. Кстати, в финальной сцене, знакомясь с водителем, согласившимся подбросить Лилю на вокзал, она расскажет ему этимологию своего имени — это, мол, такой цветок белый, который на болоте растет.

Лиля работает на конвейере птицефабрики, на разделке куриных тушек. Никогда бы не подумала, что это такое мистически страшное место, не менее страшное, чем бойня. Физиология куриной смерти на благо живота человеческого убийственна, и выдерживать все это годами можно только ценой полного отчуждения от процесса. Что и происходит со всеми работницами. Некоторые, правда, переходят в другой цех, где производится ручной забор спермы у петухов, да не каждой дано с петухом управиться. Лиля не раз пыталась — не получается. После нескольких попыток поймает норовистую птицу и тут же отправит обратно в вольер. Боится она петухов. В этом вся проблема: не может Лиля почувствовать себя хозяйкой положения ни с одним из мужчин. Она идет на

все, а они обманывают, сбегают с концами, не оставив ни телефона, ни адреса. И все-таки, приняв с отчаяния водочки и отплакав свое, Лиля возрождается к жизни, надежда вновь осеняет ее своим лукавым крылом, и вот она уже бежит по звонку тетки (В.Березуцкая) в городскую гостиницу, где та много лет работает администратором и профессионально «кадрит» командировочных. Себе мужа она сделала, теперь старается для племянницы, устраивает под это дело застолья под видом то трудового юбилея, то дня рождения. Один из самых радикальных эпизодов фильма — как раз сцена сводничества. Режиссерски она разыгрывается в несколько заходов, начинаясь задолго до теткиного звонка. К тому моменту, как сверкающая люрексом турецкого происхождения Лиля появится в холле гостиницы, мы много чего о ней узнаем.

Вот она на рынке, торгует у ласково-приторной старушки типа «божий одуванчик» сережки и покупает их, хотя цена ей явно не по карману. Проход по рынку перебивается планами работающего конвейера — женская рука с большим ножом ритмично перерезает куриные шейки, и смирение кур перед мучительной смертью сильно напоминает кротость овец. Наконец мы наблюдаем героиню в самом заветном месте — в павильоне, где продают свадебные туалеты. Здесь Лиля разыгрывает, и уж точно не в первый раз, целую интермедию с примеркой платьев, фаты, с разговорами о том, что она должна посоветоваться с женихом и т.п. После чего она зайдет домой, нашумит на деда, который развел в комнате немыслимый бедлам, увлекшись заготовкой наливки, накормит его неаппетитной едой из помятой алюминиевой миски и помчится на почту. Лиля пачками отсылает письма и постоянно ждет ответа «до востребования». Но ей никто не пишет... И только после всех этих действий она станет собираться, примерять перед зеркалом немыслимые кичевые наряды. И уйдет в дождь, в ночь, ведомая даже не столько желанием, сколько неистребимым инстинктом найти свое счастье.

Очередной претендент — в светлой паре и при галстуке. Глупость буквально осыпается с его лица, как плохо сделанный макияж. С виду он чистый придурок, но ручку чмокает и подозрительно быстро хмелеет. В следующем эпизоде, увидев его жалкие белые лодыжки и босые ступни, свисающие с Лилиного тела, распростертого под банкетным столом, мы поймем, что едва ли не каждое Лилино знакомство именно так и завершается. Но это еще полбеды. Романтическая влюбленность в заезжего пианиста (драматург М.Ибрагимбеков просто блеснул в этой роли — если не актерским мастерством, то чувством стиля и юмора), на чей концерт она случайно попадает, завершится еще драматичнее. Героиня станет преследовать предмет своего увлечения, отыщет его в местной музыкальной школе, будет таскать ему гостинцы — тех же кур, естественно. Больше того, она поедет с товарками к ворожее, и та посоветует для закрепления результата постоянно носить с собой какую-нибудь вещь возлюбленного. Лиля не дрогнет и украдет с вешалки шарф Бориса — святое дело. И однажды, гуляя по городу в этом самом шарфе и предаваясь мечтам, уступит дорогу обгоняющей ее свадебной процессии. Ее глазам предстанет сцена: из свадебного лимузина выйдет Борис и выведет свою невесту в том самом платье, что Лиля облюбовала и даже примеряла...

Садилова жестока к своей героине, но она знает, что делает. Собственно, в жесткости подачи материала и состоит ее стратегия. Новая по отношению к «тяжелой женской доле» и к ее экранным интерпретациям в нашем кино.

Сколько незадавшихся женских судеб перемолото экраном, включая, прежде всего, отечественный экран, всегда благосклонно принимавший образ женщины как жертвы. И когда она отказывалась от любимого во имя служения высшей цели («Одна» Г.Козинцева и Л.Трауберга) или из утонченных нравственных соображений («Дело было в Пенькове»), или когда, напротив, шла на все, только бы найти себе пару («Время желаний» Ю.Райзмана, больше примеров в родном кино убей не припомню — уж больно оно моральное), и даже когда в угоду моде на свободную любовь становилась женой двоих мужчин одновременно («Третья Мещанская») — все равно она оказывалась жертвой, все равно была в проигрыше, и общество, то есть публика, ничуть не возражало. Радикализм Садиловой в том, что она всем поэтическим строем фильма рефлексирует феномен типичной женской судьбы, пытаясь сломать

алгоритм, вырвать свою Лилю из цепи невезения. И придумывает замечательный хэппи энд.

В панике из-за пропажи деда, подавшегося, по словам соседок, в деревню, она выбегает на шоссе и буквально бросается под колеса автомобиля. Шофер впускает ее в салон, легко соглашается отвезти на вокзал и вдруг показывает ей сережку, подвешенную к зеркальцу заднего вида. Ту самую, что она недавно купила на рынке у ласковой бабушки. Мы-то давно узнали этого водителя — был момент, когда Лиля, спасаясь от гнева жены очередного своего адресата, задолбанного ее письмами, в отчаянии бросилась в первую попавшуюся машину у ворот птицефабрики и тем оберегла себя от насмешек и пересудов возвращающихся со смены подруг. Она-то про своего нечаянного спасителя забыла, а он ее помнил. И это — что он помнил — обожгло Лилю, и она стала хохотать и кокетничать, а водитель стал ей подыгрывать, тоже по-дурацки хохоча, а тут еще выяснилось, что зовут его, как и того пианиста, Борис — суженого с таким именем нагадала ей цыганка. Лиля от восторга просто в эйфорию впала и уж с совсем поехавшей крышей спросила, задыхаясь от смеха, какие Борису женщины нравятся. Тут экран гаснет, и на фоне затемнения звучит ответ: «Одно время мне нравились японки». И оба заходятся в смехе. Произошло что-то непередаваемо прекрасное. «Выключенный», черный экран разделил Лилину жизнь на ту, что была, и ту, что будет. В этой новой жизни, во тьме претворения, звучит ангельский строй голосов, и гармония проникает в нас, прежде чем мы поймем, что за кадром японский хор на японском языке поет нашенский «Огонек». И не ясно, то ли это снова Лилины грезы и слуховые галлюцинации, то ли и впрямь нашла она своего суженого. Даром, что ли, к гадалке ходила, за реку Оку ездила...

Странные женщины режиссера Садиловой

Кажущаяся простота и особая деликатность, с какой авторы фильма «С любовью. Лиля» касаются болезненных, невероятно сложных проблем женского одиночества и бытийно значимого выбора, породили желание побеседовать с режиссером *Ларисой Садиловой* и актрисой *Мариной Зубановой,* исполнительницей роли Лили. Беседу ведет корреспондент «ИК» *Ирина Зубавина.*

«Искусство кино». Лариса, «С любовью. Лиля» — ваша вторая режиссерская работа. До этого был фильм «С днем рождения!», увенчанный множеством наград и призов на весьма престижных кинофестивалях. Его действие происходило в старом роддоме Каширы накануне его закрытия. Случайно ли обе картины посвящены проблемам женщин, неустроенности их судеб?

Лариса Садилова. Мне кажется, мои героини похожи в своем стремлении к любви. А если рядом нет достойного «принца», его можно и придумать. Не важно, пианист он будет или тракторист, в провинции это происходит или в Москве.

«ИК». Марина, роль Лили — ваш кинодебют. Живет ваша героиня с дедушкой в малометражной хрущевской «избушке», и сама интонация картины сказочная, но сквозь глянец выстроенных ситуаций явственно проглядывает грубая реальность жизни. В строках наивных посланий Лили больше отчаяния, нежели любви, хоть очень старательно выводит она своим полудетским почерком: «С любовью, Лиля», ища спасения от гнетущего одиночества, которое ощущает особенно остро — с ее-то нестандартным характером. Лиле трудно вписаться в

социальную среду «курятника», наладить контакт с окружающими. Виной тому ее непохожесть — инаковость. Кто-то из критиков определил вашу героиню, как «идиотку». Что вы сами думаете о Лиле?

Марина Зубанова. Я считаю, что она очень простая женщина, лишенная цинизма. Ей не ума недостает, а опоры. У нее, как у большинства детей, выросших в неполной семье, нет модели благополучной жизни. Она не знает, как нужно себя вести в сложной ситуации, поэтому прислушивается к сомнительным советам тети. В силу того что Лиля выдумщица, ее странность сродни не сумасшествию, а творческому началу.

Марина Зубанова

«ИК». В городе, где живет Лиля, похоже, большая плотность «чудиков». Героиня Марины странная, и окружают ее в фильме персонажи разной степени странности. При этом Лиля и ее сослуживицы не выглядят людьми не от мира сего — они реальные «продукты» социалистической эпохи, носители устоявшихся совковых норм с поправкой на провинциальный стиль жизни, когда все на виду. Не скрывается ли в фильме острая сатира на худшие проявления провинциализма?

Л.Садилова. Я сама из провинции — из Брянска, Марина большую часть жизни прожила в Саратове, снимали мы в Орле, так что кино у нас, возможно, вполне провинциальное. Но это не злая насмешка, а грустная улыбка. А вообще в жизни немало неадекватных людей. В принципе нормальных-то нет. Все в разной степени с сумасшедшинкой. Каждый из нас — персонаж. Не следует считать себя нормой по отношению к другим. Основная «странность» моих героинь в том, что они хотят любви. В сердце каждой женщины, независимо от возраста, непременно теплится надежда.

«ИК». Почему вы определили Лилю работать на птицефабрику? Образ конвейера по разделке кур был использован в документальном фильме Сергея Буковского времен «перестройки и гласности» «Завтра праздник». Метафора общественной жизни, социальный пафос черно-белой истории, рассказанной украинским документалистом, обрели в вашей картине не только цвет, а и иное смысловое наполнение.

Л.Садилова. Наблюдение за производственным процессом достаточно интересно само по себе, птицефабрика же — метафора превращения жизни в кучу отходов и полуфабрикатов. Ну а бабы — те же куры. Помните монтажный стык, когда в кадре снятые крупным планом ноги спешащих куда-то женщин сменяются изображением выпотрошенных кур с разорванными гузками? Их кидают в кучу таких же разделанных куриных тушек, напоминающих беспомощные изуродованные тела. Этот кадр всех коробит неприкрытой грубостью сугубо мужского жеста. Сама-то я о женщинах плохо не думаю. Сознательно иронизирую по поводу мужских стереотипов.

«ИК». Вы, очевидно, иронизируете и над романтикой гостиничных знакомств. Оригинально решенная «сцена любви» в гостинице, где показаны только ноги партнеров — их механическое, ритмичное подпрыгивание, — весьма неэротична. А звуковое сопровождение — постоянное требование мужчины: «Выше ноги», — вызывает откровенный хохот в зале.

Л.Садилова. Это я вычитала у Виктора Ерофеева, персонаж которого нудно повторяет: «Ноги, ноги, выше ноги». Я понимала, что в сцене не должно быть секса, но как этого достичь, не знала. Решение придумал мой муж Геннадий Сидоров, тот, что играл истеричного афганца, он же соавтор сценария. Во время съемок исполнители лежали друг на друге, между ними — подушка. Однако сцена не шла. Ноги командировочного в кадре — это ноги нашего художника Данилова, который за неделю до съемок женился. Мы его сфотографировали, в шутку

пригрозив, что предъявим компромат его жене. Но сцена все равно не получалась, пока подушку, разделяющую партнеров, не убрали.

М.Зубанова. Во время съемок этого эпизода все хохотали, а я лежала пунцовая от смущения. Хорошо, что в кадре были только наши с исполнителем ноги, которые должны были ритмично подскакивать.

Л.Садилова. Нас не устраивал размер обуви Данилова — 41-й. Марина вспомнила, что у ее племянника 45-й размер ноги, но потом спохватилась, как же с племянником-то ложиться! Мы не любим такие вещи.

«ИК». Похоже, в режиссуре вы комбинируете два подхода: отточенность формы и вольную импровизацию. Приходилось ли переписывать сцены во время съемок?

Лариса Садилова

Л.Садилова. Сложно рождался финал. В сценарии была чистой воды литературщина, типа: «Они ехали и смеялись, разговаривая ни о чем». Когда пришло время снимать и платформа прибыла из Москвы (а она дорого стоит!), решения сцены все еще не было. Мы со звукооператором Кириллом Василенко кое-как уместились вдвоем на заднем сиденье машины и стали суфлировать актерам. При этом все время хохотали и «несли пургу». В результате получились диалоги типа: « А вы кто по знаку Зодиака?» — «Не скажу». — «И я не скажу» или: «Какие вам девушки нравятся?» — «Не знаю. Раньше я любил японок». Так возник в финале японский хор и... необыкновенная легкость.

«ИК». Финал весьма мелодраматичен. Ожидания Лили увенчались успехом — ей удалось встретить близкого по духу человека, правда, не пианиста, а таксиста, но, что примечательно, тоже Бориса. Суженого с таким именем то ли наворожила, то ли приворожила к Лиле гадалка. Верите ли вы сами в такие случайности и в предсказания гадалок?

Л.Садилова. Конечно, я верю в гадания. У человека в жизни могут быть тысячи вариантов, а гадалка нагадает один и подтолкнет к определенному пути, поэтому нельзя ходить к предсказателям. Но героиня наша такова, что ей не могла не улыбнуться судьба. Она нашла себе пару, хотя при первой встрече своего суженого не распознала.

М.Зубанова. Со мной произошла подобная история в школе. Был в моем классе один ушастый такой, смешной мальчик. На выпускном балу мы с ним весь вечер танцевали, и я его спрашивала: «Почему же раньше я тебя не замечала?», словно увидела его другими глазами. Все пошли на набережную, а мне стало страшно, что вот сейчас он уйдет и я его больше никогда не увижу.

«ИК». И что потом?

М.Зубанова. Да, собственно, это и все. Я еще два года жила в Саратове, училась в пединституте, на филологическом факультете. При этом высот грамотности не достигла: поступая на курс к Галине Борисовне Волчек, сдала коллоквиум и творческий экзамен на пятерки, а сочинение написала на двойку. Сделав тридцать шесть ошибок, я побила своеобразный рекорд. Позже, когда я целый год ходила на занятия вольнослушательницей, мне все советовали: «Только никому не говори, где ты училась!» Филфак, впрочем, я не окончила. На память о педагогическом у меня осталась куча грамот — я была активной вожатой. А пошла в актрисы. Поступала, правда, очень долго. Но я счастливый человек: поступила, окончила, работаю в театре, в кино сыграла Лилю...

Л.Садилова. Марина на пробы ко мне принесла любительскую фотографию своей приятельницы и стала рекламировать, какая та привлекательная...

М.Зубанова. Сама-то я и не надеялась пройти кастинг — я некрасивая, и зубы у меня, мягко говоря, не идеальные. А Лариса Садилова — очень серьезная,

очень умная, я и подумала, что я, такая простая, такая неуклюжая, не могу ей понравиться.

Л.Садилова. Марина сидела в уголке, но притягивала все внимание. Я смотрела только на нее — она действительно очень органична. Даже в образе весьма странной героини. Поначалу, правда, она была зажатой, слишком исполнительной, явно вела себя, как актриса, которая привыкла работать на заднем плане. У нее все время были размашистые жесты, она не понимала, что такое камера. Да и вообще о кино знала мало. Она, например, наивно полагала, что фильм монтируют на большом экране. Но наступил момент, когда Марина ощутила, что ее все любят, и расслабилась, стала чувствовать камеру, пошел качественно другой процесс. Мой учитель Сергей Аполлинариевич Герасимов говаривал: «Нельзя работать руками. Руки должны быть в покое. Кто начинает ими размахивать, напоминает провинциального актера». В кино же гипертрофированная пластика совершенно недопустима. Марине пришлось учиться сдержанному рисунку, ломая стереотипы, присущие театральным актерам.

«ИК». Марина, в каком театре вы служите?

М.Зубанова. В Московском ТЮЗе, работаю с замечательным режиссером Генриеттой Наумовной Яновской. Она уделяет большое внимание атмосфере спектакля. Это и есть моя роль — создавать атмосферу. Меня режиссер помещает в мизансцены для придания им органичности. Я там и сижу, точнее, «органично существую». Создаю среду, в которой смогут так же органично существовать герои, произносящие свои монологи, и выстраиваться ключевые сцены. Генриетта Наумовна задействует меня в каждом спектакле, но считает, что мне ничего не нужно играть, я должна просто сидеть. Безусловно, в разных спектаклях я по-разному сижу. В английском детективе «Свидетель обвинения» по Агате Кристи я сижу так выразительно, что журналисты даже прозвали меня «мисс Марпл».

«ИК». То есть у вас «роль кошки без слов»?

М.Зубанова. Вообще-то, в спектакле «Свидетель обвинения» у меня есть одно слово, даже два. Я дважды произношу: «Да». В театре бытует мнение, что я органична, как собака, как кошка, поэтому меня можно сажать просто в качестве живой декорации.

Л.Садилова. Марина способна на большее. Когда мы работали над фильмом, я ей меньше всего уделяла внимания, так легко и точно она все понимает.

«ИК». Уровень актерского исполнения заставил задуматься, не связана ли органика актрисы с близостью мироощущения исполнительницы и ее героини. Марина, признайтесь, есть ли биографические совпадения в вашей судьбе и судьбе Лили? Или вы столь глубоко вжились в образ?

М.Зубанова. Лиля мне близка своей душевной неустойчивостью, неустроенностью. Она открытая, искренняя, непосредственная.

«ИК». Насколько такой тип женщины актуален сегодня, когда отношение к традиционной семье как к некоему анахронизму, к изжившей себя форме отношений между мужчиной и женщиной никто и не думает скрывать? Множество женщин, осознав свою самодостаточность, стремятся реализоваться в жизни по мужскому типу. А это предполагает приоритеты карьерного роста, независимости (социальной, материальной и сексуальной) и т.п. В картине «С любовью. Лиля» ничего подобного нет. Лиля мечтает о семейном счастье. Она среднестатистическая женщина среднего возраста и такой же внешности, к тому же с причудами, не без странностей. Как вам кажется, в чем кроется секрет зрительской симпатии к такой героине?

М.Зубанова. Может быть, популярность моей героини именно в ее странности, необычности. После сеансов ко мне часто подходили зрители, в основном мужчины, и благодарили за созданный образ, говорили, что такой женщины до сих пор не было в кинематографе. Особенно привлекает ее доброта. А в последнее время все чаще на экране появляются настоящие стервы.

«ИК». А вас чем более всего привлек образ Лили?

М.Зубанова. Мне особенно понравилась фраза из сценария: «Лиля улыбнулась своей коронной улыбкой».

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Пузыри земли

У касс Музея кино в день премьеры нового фильма Евгения Юфита «Убитые молнией» вполне «продвинутые» молодые люди, стоя перед афишей и морща лбы, с трудом выговаривали фамилию режиссера: кто такой, что еще за некрореализм?.. Получив разъяснение, они поворачивались и уходили.

Юфит давно не возмущает, не эпатирует да, пожалуй, и не интересует зрителей. Самый оригинальный на сегодня отечественный кинематографист снял уже четвертый полнометражный фильм, но кинопроцесс словно обходится без этого героического одиночки.

В конце 80-х в залы, где крутили некрокино, набивались хотя бы из-за скандальной славы диковинного направления. Зрителей тогда немало изумляли персонажи Юфита: странного вида оборванцы, которые резвились на задворках и свалках, самозабвенно валтузили друг друга чем ни попадя, продирались сквозь кусты и чахлые заросли к заведомо нелепой, недостижимой и попросту неизвестной цели и в конце концов в коллективном экстазе самоистребления дружно и изобретательно накладывали на себя руки.

Гремела перестройка, восприятие искусства было сплошь политизированным, и к странным этим существам все отнеслись, в общем, как к пародии на героев-мазохистов советской социальной мифологии вроде Павки Корчагина — тем более что они щеголяли в галифе, гимнастерках, тельниках, были увешаны портупеями, подсумками и даже деревянными кобурами времен гражданской войны.

До поры до времени ленты Юфита воспринимались как пограничное явление между чистым стёбом и популярным в те годы соц-артом. Однако по какому бы ведомству их ни

«Убитые молнией»

Авторы сценария **Н.Скороход, Е.Юфит при участии В.Новиковой**

Режиссер и оператор **Е.Юфит**

В ролях: **А.Аникеенко, А.Маскалин, В.Новикова, Оля Семенова, Е.Симонова, С.Чернов**

«Никола-фильм», «СТВ» при поддержке Hubert Bals Found, International Film Festival Rotterdam, The Foundation Montecinemaverita Locarno

Россия при участии Нидерландов и Швейцарии

2002

«прописывали» — от сатиры до мениппеи, — в любом ряду они выделялись своей «непрозрачностью».

Прыгают на экране мутные кадры фильма «Лесоруб» (1985), сквозь шипение и треск кустарной фонограммы пробиваются слова разухабистого «гимна», который дурными голосами горланят за кадром «некрореалисты»:

Наши трупы пожирают
разжиревшие жуки,
После смерти наступает
жизнь что надо, мужики!..

Но один из кадров фильма «Весна» (1987) куда более эмблематичен для мира Юфита, чем образы сочиненного им дурашливого «гимна». По слякотной равнине долго ползет широколицый крепыш в светлой волочащейся по грязи рубахе, и его поднятое вверх лицо искажено таким страданием, что даже у самых «отвязанных» зрителей гогот застревает в горле. Всем напряженным телом этот персонаж силится оторваться от холодной земли, тянется к небу — туда, где превращается в точку улетающий самолет...

Такие кадры были слишком мучительными, чтобы быть пародийными. Демонстрацией обнаженного страдания они скорее напоминали образы самурайских лент Куросавы или финал «Пепла и алмаза». Особую знаковость придавало им то, что персонаж Юфита был собственно... самим Юфитом, который не случайно сыграл эту роль.

Странный мотив иррациональной рефлексии, настигающей вдруг неразумное существо и то превращающей его в соляной столб, то заставляющей его томиться, страдать и плакать, был заявлен в залихватской и вроде бы вполне хулиганской короткометражке. Очищаясь от дурашливого ерничества и оболочек соц-арта, он пронизывал ленты Юфита и постепенно приближался к тому, что писал Гумилев о рождении шестого чувства:

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья...

В «Убитых молнией» данный мотив становится центральным. Импульсом к созданию фильма был замысел вольной экранизации новеллы Эдгара По «Убийство на улице Морг». Евгений Юфит и петербургский драматург Наталья Скороход написали сценарий «Ушедшие в камень» — кружевной и непринужденный по языку, с причудливо сплетенными сюжетными линиями. Предполагалось создать на экране пряную стилевую смесь бытовой комедии, научной фантастики, мотивов немецкого киноэкспрессионизма и американского хоррора класса «Б» 60-х годов.

Производственная ситуация не позволяла без потерь воплотить этот замысел, но сценарий переписывался даже не поэтому. История о зловещей фанатичке, изобретательно и повсеместно истребляющей мирных гомосексуалистов, была рождена явной инерцией фильма «Серебряные головы» (1998) Е.Юфита и В.Маслова, где по приказу некоего тоталитарного центра ученых-маньяков карательный отряд прочесывает леса и перелески, чтобы истребить «детей природы», благодушно резвящихся среди кустиков.

Сценарий постепенно «феминизировался», и «женственная» транскрипция заветных юфитовских идей и мотивов, как ни странно, заставила их зазвучать даже более проникновенно. Женщина-ученый — в первом варианте сценария явная фашистка от науки — предстала в «Убитых молнией» пытливым естествоиспытателем с трагической судьбой.

Фабула изложена в аннотации следующим образом: «Главная героиня фильма профессор-антрополог исследует корни человеческой эволюции. Психическая травма детства, вызванная гибелью отца, командира подлодки... дестабилизирует ее внутренний мир и расшатывает психику. Образы доисторического прошлого и насильственной смерти отца, сталкиваясь в подсознании ученой, рождают неожиданную теорию происхождения человека».

Как и все гениальное, теория эта чрезвычайно проста: вопреки заявлениям дарвинистов, человек произошел не от обезьяны, а... от камня. Доказательства? Пожалуйста: «...Форма черепа всех существующих организмов, всех без исклю-

чения — рыб и амфибий, амфибий и рептилий, птиц и млекопитающих — меняется от вытянутости к шарообразности, стремится к форме камня...»

По сути нелепо, однако поэтично, поэтому недоказуемо и неоспоримо. Тем более что теория изложена в фильме демонстративно ненаучно. Из далекого детства героини доносится звонкий голосок юной победительницы городской научной олимпиады, выступающей по радио. Свои тезисы маленькая отличница декламирует чуть нараспев, как стихотворение, заданное по программе: «Камень и человек — это звенья одной цепи. А значит, человек — это вовсе не конец, это только этап и развитие бесконечно. Развитие природы — это цикл без начала и конца... Размножение — это вовсе не механизм эволюции, потому что механизм заключен в самом человеке. Или в птице. Или в дереве. И в камне, как и в других организмах. Возможно, размножение — это только патология, сбой, незапрограммированный природой», — увлеченно и со знанием дела рассуждает ребенок.

«Человек может быть предком камня, а камень или птица — потомком человека. Для этого совершенно не обязательно, чтобы прошли миллионы лет. Эти скачки́ происходят сегодня. Могут случиться в любую секунду. С каждым из нас...». Скачки́ эти сопровождаются иррациональным выбросом агрессивной энергии. Такой вывод женщине подсказала судьба ее пропавшего отца, командира подводной лодки. Героиня прозревает истинную картину его гибели: на борту субмарины, погруженной в глубины океана, внезапно разыгрывается столь жуткая гомосексуальная оргия, что от напора страстей лодка взрывается вместе со всем героическим экипажем.

Подобная фабула вполне безумна и явно предполагает погружение даже не в поток, а в водоворот сознания, словом, некую композиционную и изобразительную «барочность» фильма. Здесь сталкиваются временные пласты, слои фантазий и воспоминаний, утопические грезы и безысходная явь.

В начале мы видим картины некоей праистории человечества: в девственных чащах, средь кущ и протоков сомнамбулически бродят два голых мужика. Затем каждый из них начинает вслушиваться в шуршание чужих шагов, в чавканье влажной земли под ногами неведомого пришельца... Соединенные уже в одном кадре, они то пугливо прячутся друг от друга в высоких, сухо шелестящих травах, то рывками и перебежками приближаются друг к другу...

На экране утопия «от Юфита»: царство «светлого прошлого» (или будущего?), прозрение некоего идеального развития человечества, которое никак не предполагает женского начала. «Версия Юфита», однако, не вызывает ни смешков, ни недоумения. В огромном по метражу эпизоде — ни тени комизма и, тем более, никакого бурлеска в духе раннего некрореализма. Медитативный эпизод этот — на диво подлинный и кажется репортажем из легендарных времен.

Юфит в этом фильме, помимо прочих авторских ипостасей, еще и оператор-постановщик, что вполне естественно для блестящего фотохудожника. Юфит не признает кинокрасот, изображение природы у него обычно чуть засорено словно бы лишними элементами, а несколько разболтанная, сбитая с центральной оси композиция как бы слегка случайна.

В отечественном искусстве природа традиционно лирична и обычно выражает эмоции самого художника. Пейзажи в лентах Тарковского, как точно сказал Г.Козинцев, выстраданы. Они то словно сняты сквозь пелену слез, то исполнены утонченного до болезненности маньеризма.

У Юфита изображение природы сродни скорее классическому искусству Японии, где каноны поэзии и живописи не позволяют автору обнажать свои чувства. Оттого мотивы и тональность его фильмов органично соотносятся с лентами японских мастеров — Кэндзи Мидзогути, Канэто Синдо.

Сравните, скажем, общий настрой и даже сюжетные мотивы фильма Юфита «Папа, умер Дед Мороз» (1991) с лентой «Черные кошки в бамбуковых зарослях» (1968) Синдо. В том же «Деде Морозе» тонкие стволы деревьев в березовой рощице невесть почему обвязаны бинтами, длинные марлевые хвосты которых загадочно колышутся, белея в сумерках. Как не вспомнить здесь поразительный лейтмотив фильма Канэто Синдо «Онибаба» (1964) — таинственно шуршащий тростник, кажущийся одушевленным.

Природа у Юфита по-северному скромная, скупая, чуть угрюмая. Она словно закрыта для праздного любования, непроницаема и самодостаточна. В его кадрах часто возникает часть вместо целого, намек на природу, ее целому-дренный отблеск — рябь воды, мутноватое облако, тающее в небе, край солнца, заходящего за растушеванные сумерками верхушки елей.

Природа здесь — этакая «сумеречная зона», зыбкой атмосферой своей напоминающая чистилище. В «Убитых молнией» достаточно легких и точных операторских мазков, чтобы привычно угрюмый юфитовский лес преобразился изнутри: мягкие солнечные пятна на травах и струящихся водах создают ощущение утраченных райских кущей.

Монтажный скачок — и эти медитативные кадры оказываются на экране компьютера, перед которым, откинувшись, сидит женщина с прикрытыми глазами. Странные картины грезятся ей? Или они проступили на мониторе неведомым образом, сами собой?..

В отличие от картин праистории, снятых любовно, плотски, физиологически, реальная современность, куда рывком переброшено действие, дана в фильме столь условно, что закрадывается подозрение: не это ли истинный мираж и морок? Мир взрослой героини изображен не просто аскетично, но с каким-то гротескным минимализмом: черно-белые кадры, портретные планы, вписанные во фрагменты стандартных, никаких интерьеров. Львиную долю метража отчего-то занимает экран работающего компьютера, снятый предельно неизобретательно: черный фон, плашки с бисером еле читаемых буковок, схемы и картинки из учебника Древней истории — обломки каменных копий, застывшие муляжи неандертальцев. Скучный, мертвенный мир... Тупик эволюции.

В образах дремучих персонажей Юфита, этих «пузырей земли», явно бесполых и амбивалентных, по-детски жестоких и по-старчески мудрых, не ведающих стыда и морали, но тем не менее явно охваченных зудом некоей неясной неудовлетворенности, словно бы запечатлены муки плазмы, томление самой почвы, закатанной в асфальт цивилизации.

К.Г.Юнг писал, что образы затерянных в холодной пустоте персонажей «голубого» Пикассо выражают «комплекс нисхождения в ад». Сколь ни отличны угловато-хрупкие, бестелесные фигуры Пикассо от плотных и брутальных «хомячков» Юфита, и те и другие — не личности, а метафизические субстанции. Однако у Пикассо это субстанции духа, у Юфита же — материи. В искусстве, основанном на общечеловеческой религиозной мифологии, страдал, мыкался, побеждал дух, плененный материей. У Юфита — впервые, кажется, в отечественном кино — получила голос сама дотоле безъязыкая, томящаяся материя.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Лениниана Юсупа Разыкова

Пир начался за здравие, а кончился за упокой: партийный бонза, прибывший с неофициальным визитом к товарищам по партии, закусил не в меру и скончался от обжорства прямо в роскошном парчовом халате — скромном подарке местных коммунистов. Не помог даже медицинский спецотряд, сопровождавший несчастного и по опыту знающий, что с высокопоставленными гостями всякое может случиться. Объевшийся чиновник сам напророчил свою смерть, в угаре щедрого восточного застолья возжелав построить кладбище имени IV Интернационала (в форме пятиконечной звезды), на котором дружно и в согласии могли бы покоиться узбеки, евреи, корейцы и представители других национальностей, населяющих цветущий Узбекистан. Едва успев изложить свою «благую идею», он тут же испустил дух.

«Товарищ Бойкенжаев» Юсупа Разыкова со смерти начинается и смертью заканчивается. Между двумя смертями — сказка-быль о том, как воплощалась в жизнь грандиозная мечта усопшего, о ее жертве и герое — скромнейшем и тишайшем Бойкенжаеве, бывшем детдомовце, образцово-показательном партийце, маленьком человеке, одиноком, незлобивом, жалком и полном жалости к другим, абсолютном альтруисте, бескорыстно заботящемся о девочке-сироте и безответно влюбленном в застенчивую работницу детского приюта. Эту роль прекрасно сыграл Фархад Абдуллаев, чья пластика и мимика, не требуя словесного подтверждения, вытекают из психологии его героя — «великого гражданина» и человека без свойств. По жизни же подобные роли, которые вдохновенно сочиняет сама История, достаются, как правило, исключительно плохим актерам — заурядным людям, вроде Бойкенжаева, слепо верящим в силу власти и не рефлексирующим трагизм личного

«Товарищ Бойкенжаев»

По мотивам пьесы А.Абдураззакова «Товарищ Бойкенжаев и другие»

Автор сценария **Ю.Разыков** *при участии* **А.Абдураззакова**

Режиссер **Ю.Разыков**

Оператор **Х.Файзиев**

Художник **Б.Исмаилов**

Композитор **Д.Изамов**

В ролях: **Ф.Абдуллаев, М.Алимова, У.Алиходжаев, Ф.Джалалов**

Кинокомпания «Узбеккино», киностудия «Узбекфильм»

Узбекистан

2002

бытия. С той же самоотдачей, с какой его герой исполняет свой долг перед партией, Ф.Абдуллаев открывает огромный эстетический потенциал этого образа — от классической комической до экзистенциальной драмы, от соцартовского фарса до театра абсурда. Образ партийца Бойкенжаева в очередной раз свидетельствует о бессмертии всего советского, сравнимом разве что с бессмертием всего голливудско-американского.

Увы, это сравнение, кажется, осталось в прошлом. После 11 сентября 2001 года подобные доселе очевидные параллели больше не проведешь. Может быть, это лишь временно. И все же впечатление от голливудских фильмов, сня-

«Товарищ Бойкенжаев»

тых после 11 сентября, более чем удручающее. Вывод напрашивается: бессилие перед реальностью мгновенно тормозит любое мифопроизводство. Он же справедлив и по отношению к современному российскому кино. Правда, с оговоркой. Американец пережил покушение на свой мир как трагедию. Русский отнесся к краху советской системы как к триумфальному освобождению, в том числе и от прошлого. Заокеанские архитекторы наперебой предлагают планы новых построек на месте уничтоженных небоскребов. Так же и у нас тоска по разрушению вот уже десятилетие плавно сменяется тоской по разрушенному.

Отчего сегодня так и хочется сказать: советский мир, пускай и посмертно, обогнал своего американского соперника, то есть справился с собственным небытием (!), которое, между прочим, никогда не являлось помехой на пути к светлому коммунистическому будущему, а, напротив, только приближало к нему.

В сущности, вся советская киномифология основана на узурпации и десакрализации смерти. Советский гражданин лишался священного права на собственную кончину. Из личного и биографического факта смерть превращалась в событие коллективное и сугубо социальное. К тому же она знаменовала собой последний этап в вынужденном отказе человека от своего тела как от единственной — неотчуждаемой — собственности, обладать которой не мог никто другой. Конечно же, этот сюжет получил свое наивысшее и законченное выражение в посмертной судьбе вождя мирового пролетариата. В этом смысле «Телец» Сокурова, фильм о герое, ставшем жертвой собственного мифа, закрывает ленинскую тему не только в нашем кино, но и в нашей жизни, показывая кончину Ленина столь подлинно и достоверно, со столь убедительным эффектом присутствия, что кажется, будто этот человек действительно дожил до наших дней и действительно умирает на наших глазах, а вовсе не спит «как живой» в центре столицы. Короче, Сокуров реабилитировал Лени-

на не идеологически (как это сделали мастера советского киноискусства), но экзистенциально, не как бессмертного бога, но как смертного человека. Казалось бы, он поступил очень просто, обнажив и обрубив очевидные связи между уже мертвой материей и еще не совсем мертвым мифом. Между телом и Тельцом.

Гротесковая притча Разыкова, снятая по мотивам пьесы Абдухалика Абдураззакова «Товарищ Бойкенжаев и другие», — парадоксальная, но все же возможная рифма к сокуровскому «Тельцу». Ясное дело, ни о каком эстетическо-художническом сходстве речь не идет. Речь идет о сходстве, если угодно, тематическом и метафизическом. Не случайно товарищ Бойкенжаев с блеском изображал товарища Ленина на первомайской демонстрации и в другие красные даты. Эта идентификация с вождем и кумиром, идентификация, заметьте, вненациональная, идейная, активизирующая «память тела» и память о прошлом, во многом определила судьбу будущего «могильщика» и буквально обязала Бойкенжаева подойти к партийному заданию — строительству кладбища — как к делу всей своей жизни.

С несгибаемым упорством Бойкенжаев ищет лучшую землю для будущих покойников, добывает нужное количество цемента и кирпича для кладбищенских дорожек и стен. И не подозревает о том, что в первую очередь себе, а не другим выкапывает могилу. Для торжественного открытия погоста потребуется свежий усопший, обязательно узбек (дух патриотизма не покинул интернационалистов), раздобыть которого окажется не так просто. «Без пяти минут» покойники, лежащие в реанимации, прослышав о том, где и с кем рядом их собираются хоронить, притворятся здоровыми и скопом сбегут из местной больницы. Одного мертвеца приведет в чувство старуха целительница, влив в его организм чудодейственное пойло. Другого собственноручно «вернут к жизни» его сыновья. Использовав опыт показухи и искусство кукловождения, они посадят труп во дворе и с помощью нехитрых приспособлений заставят его жестикулировать. Словом, убедят недоумевающего Бойкенжаева в том, что их отец чувствует себя прекрасно и вот, взгляните, играет с внуками во дворе. В итоге претендентов на почетную роль первого «новосела» подземного коммунального рая не останется вовсе. Кроме, разумеется, главного героя, преданного исполнителя воли власти.

С присущей советскому народу способностью поворачивать реки вспять, совершать невероятное, он остановит — исключительно силой воли, без всякого там суицида — биение своего сердца. И даже после смерти будет принадлежать партии и только ей. Сверхчувствительность товарища Бойкенжаева, умеющего пустить слезу для потехи товарищей по партии, а перед смертью слушающего «Аппассионату» Бетховена, сродни бесчувственности товарища Уваровой из «Прошу слова» Панфилова. Оба — образцовые функционеры, готовые на все ради цели. Один идет на собственную гибель, у другой великая цель отнимает сына. И оба не в состоянии осознать, что происходит с ними и вокруг них. Причинно-следственные связи от них ускользают.

Свой самый сильный и наиболее сложный фильм Панфилов снял в 1975 году. В подцензурные времена он не мог говорить прямо. Весь смысл «Прошу слова» — в глубоко скрытом подтексте, в изощренном эзоповом языке.

Между тем вторая половина 70-х — эпоха возрождения советской комедии. Именно тогда появились «Ирония судьбы», «Служебный роман» и «Гараж» Рязанова, «Афоня», «Мимино» и «Осенний марафон» Данелия. Хиты на все времена, эти ленты прикрывались жанром, балансировали на границе дозволенного и запрещенного, но, понятное дело, не решались, хотя и были к этому готовы, их переступить. Это органическое равновесие, найденное, на мой взгляд, тем же Панфиловым еще в «Начале», обогатило экран как никогда. Обилие иронических, саркастических и даже абсурдистских красок смягчало жесткую жанровую фактуру, комедия постепенно обогащала свою поэтику за счет нарождающейся культуры анекдота, который в то время стал полнокровной частью городского фольклора.

Анекдот творит чудеса. Вызывает смех над страхом. Обращает смех в мощнейшее оружие в доведенной до совершенства борьбе с гнетущей действительностью. Берет официозный миф, а значит, и жанр в гибкие кавычки. Анекдо-

ту в большей или меньшей степени подобны все вышеперечисленные картины. К этому специфически советскому жанру с его эзоповым языком принадлежит классическая «советская комедия» Разыкова.

Можно позавидовать уму и таланту узбекского режиссера, снявшего, «антисоветское» кино в рамках классической советской формы, причем без «миссионерского» пафоса, свойственного фильму Сокурова, но с добродушной иронией, достойной лучших представителей жанра. К тому же в наше беспамятное время, когда не только все позабыли своих замечательных предков, но и сами предки (и Панфилов, и Рязанов, и Данелия), потеряв связь с настоящим, не в состоянии вспомнить себя прежних. «Товарищ Бойкенжаев» свидетельствует о том, что кинематограф теперь уже независимых республик ставит перед собой глобальные постсоветские вопросы, все еще актуальные для многих современников и важные для истории нашего общего прошлого, и справляется с ними лучше российских кинематографистов, по правде говоря, в эту сторону не очень-то и глядящих.

Возврат к разрушенным формам, предпринятый Разыковым, становится инструментом анализа и критики того, что в них сохранилось живого и сохранилось ли. Речь идет о вещах содержательных, неуничтожимых, с одной стороны, насквозь мифологических, но с другой — глубоко экзистенциальных.

Чтобы развенчать миф, необходимо «влезть в его шкуру», а не содрать ее, как это традиционно практиковало постсоветское кино. Разыков подрывает советскую мифологию изнутри, сохраняя (или даже восстанавливая) при этом ее внешний вид. «Товарищ Бойкенжаев» может показаться архаичным и несовременным, но он кишит актуальными смыслами, которые недоступны тем, кто говорит о своем «проклятом прошлом» на новомодном языке «современного» кино. К слову сказать, комедии Гайдая, в силу своей анекдотической двусмысленности, неподвластной цензуре, способны поведать о советской жизни, о ее глубинных и нелегитимных особенностях гораздо более внятно, чем фильмы постсоветских режиссеров, творящих в условиях свободы слова.

...Открывшееся кладбище сразу же было закрыто — люди не хотели хоронить на нем своих близких. Вскоре его запорошило пылью, затянуло песком. Единственная на этом кладбище могила Бойкенжаева, похороненного с партийными почестями, сравнялась с землей. Похороненное кладбище — как метафора почившей советской эпохи, чьи лучшие дети нашли последний приют на чужих — эмигрантских — погостах.

Несмотря на чудовищные последствия реализованной утопии, одиночество крови, на которое обречен первый и последний покойник интернационального некрополя, все же предпочтительнее насильственного братства на том свете. Каждый хочет жить своей жизнью и умереть своей смертью. А страх перед тотально-тоталитарным общежитием, сравнимый с реакцией антиглобалистов на глобалистские проекты, вынуждает одних, тех, кто еще жив, активно протестовать и совершать тихие самоубийства (или же громкие, подобные тем, что совершили камикадзе 11 сентября), а других, тех, кто уже мертв, возвращаться, как в фильме Разыкова, с адских небес на грешную землю, чтобы быть погребенными согласно предписаниям своей культуры и религии. И у тех, и у других желание остаться самими собой, то есть не предать свой род и продолжить его традицию, побеждает в итоге страх смерти.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Врагу не сдается наш гордый «Варяг»

Что известно. *К-19, спущенная на воду в 1959 году, была одной из первых субмарин атомного флота СССР. При строительстве от пожара погибли двое рабочих, потом задохнулись ядовитыми парами шесть женщин-маляров. Спуск сопровождался дурным предзнаменованием — лишь со второго раза разбилась о борт бутылка шампанского. Во время плавания крышкой ракетной шахты задавило электрика. Моряки считали, что над лодкой висит проклятие. Первая авария случилась 4 июля 1961 года — из охлаждающего контура ушла жидкость, реактор стал перегреваться, и расплавленный уран начал стекать в поддон, грозя достигнуть критической массы и вызвать ядерный взрыв. Система подкачки воды не была предусмотрена, и ее пришлось монтировать в отсеке с высоким уровнем радиации. Работали группами по два-три человека, в армейских противогазах, без защитных костюмов и даже без перчаток. Монтаж длился полтора часа, восемь моряков получили смертельные дозы, после чего лодку прозвали «Хиросимой». Еще более страшный инцидент произошел 24 февраля 1972 года в Атлантике возле берегов США. В трюме девятого отсека лопнул масляный трубопровод, из-за высокой температуры масло загорелось и вспыхнул пожар. Погибло сорок человек, часть — в борьбе с пожаром, часть задохнулись от дыма, часть — в задраенных и отрезанных отсеках, но подводникам удалось предотвратить взрыв и всплыть. Первым предложил помощь корабль американской береговой охраны, но моряки отказались и дождались своих.*

Все связанные с лодкой К-19 трагические события были преданы публичной огласке лишь в 1989 году.

Комментарий. Трудно сказать, можно ли было избежать первой аварии или только ее последствий, но, если верить

«К-19. Угроза жизни»
(K19: The Widowmaker)
Авторы сценария **Луис Ноура, Кристофер Кайл**
Режиссер **Кэтрин Бигелоу**
Оператор **Джефф Кроненвет**
Художники **Карл Джулиуссон, Майкл Новотны**
Композиторы **Клаус Бадельт, Джефф Занелли**
В ролях: **Харрисон Форд, Лайэм Нисон, Петер Скарсгор**
First Line Prod., IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co2. Prod. Kg
США — Великобритания — Германия
2002

описанию второй, тут ситуация достаточно ясна. Отсутствие резервной системы подкачки воды — непростительный технический просчет. То, что расплавленный уран стекал в одно место, где мог превысить критическую массу, свидетельствует, что конструкторы не допускали — даже мысленно — возможности перегрева реактора. Защитные костюмы — не панацея (они пропускают гамма-лучи), но их отсутствие — следствие невежества или халатности. То, что восемь человек получили смертельные дозы, означает, что время их пребывания в опасной зоне не было рассчитано — в противном случае можно было бы увеличить количество смен, чтобы пропорционально уменьшить дозу облучения каждой.

Кэтрин Бигелоу, как и ее бывший муж, создатель последнего «Титаника» Джеймс Кэмерон, любит морскую стихию, о чем говорят названия двух ее картин — «На гребне волны» и «Вес воды». По ее словам, историей лодки К-19 она заинтересовалась около шести лет назад и с тех пор перерыла массу материалов, в том числе фотографий. В самом деле, сценарий свидетельствует о знании фактов, а картина — о внимательном изучении фактуры. Отразили авторы фильма и советскую атмосферу тех лет, продемонстрировав множество идеологических клише и даже показав, как подводники смотрят пропагандистский антиамериканский фильм. Служившие на флоте и знатоки морского быта, конечно, найдут немало погрешностей против правды жизни (скажем, в 1961 году на советской субмарине не могло быть наручников), но для россиянина-неспециалиста в кадре все на удивление достоверно — надписи, одежда, предметы, и, главное, лица и манеры совсем «наши», причем касается это не только фигур первого плана, но и тех, кто появляется на втором и третьем планах, а ведь их изображают американцы в основном неславянского происхождения. Дизайн и кастинг заслуживают самой высокой оценки — такой достоверности в воспроизведении советских людей и обихода в американском кино еще не было.

Вместе с тем сценарий во многом отклоняется от фактов, сгущая время и драматизируя события. Экранные аварии происходят по тем же причинам, что и в действительности, но, в отличие от нее, следуют одна за другой в первом же плавании, а технологическая драма дополнена психологической. На реальной лодке К-19, насколько известно, не было конфликта между капитаном и его непосредственным окружением, тогда как фильм построен на этом столкновении. Противоборствующие стороны — новый капитан Востриков (Харрисон Форд) и неформальный лидер команды старпом Поленин (Лайэм Нисон). Харрисон Форд не слывет мастером перевоплощения и обычно появляется на экране в одной и той же «патриархальной» роли, но здесь он за 25 миллионов долларов на двадцать съемочных дней вылез из привычной шкуры и показал такой класс вхождения в образ «другого», что дожившие до сегодня подводники с К-19 (вообще говоря, настроенные весьма критично) признали в нем «своего» капитана. Востриков — Форд сосредоточен, напряжен и суров. «Вы без меня — ничто! — заявляет он на первом же построении личного состава и после паузы добавляет: — И я без вас — ничто. Но вместе мы — сила!» Командир дистанцирован от экипажа, исповедует суворовский принцип «тяжело в учении — легко в бою» (нигде в фильме не сформулированный, но интуитивно усвоенный) и не щадит ни людей, ни лодку, давая им экстремальные и рискованные нагрузки. (Небезлюбопытны вымышленные обстоятельства его биографии: экранный Востриков — сын репрессированного и впоследствии реабилитированного героя революции и гражданской войны, а также муж дочери члена Политбюро ЦК КПСС, из-за чего офицеры считают его карьеристом и полагают, будто он муштрует команду, дабы выслужиться перед начальством и получить еще одну звезду на погоны.)

Таким же стопроцентно русским, как Форд, выглядит и Нисон — даже не верится, что это тот самый актер, который некогда сыграл лощеного немца в «Списке Шиндлера». Его Поленин близок к подчиненным, жалеет их и считает капитанские крайности неоправданными. Первая искра проскакивает между ним и Востриковым во время погружения лодки на максимально допустимую глубину, где обшивка начинает трещать под давлением. «Вам повезло на этот раз!» — бросает старпом капитану. Коллизия между жестким начальником и гу-

манным заместителем, как мы знаем, типична для советского кино и обнаруживает, что создатели американской ленты неплохо с ней знакомы. Есть в «К-19» и почти прямая цитата (из фильма «Летят журавли») — прощание девушки через решетку ограды с уходящим в рейс моряком.

Противостояние достигает апогея, после того как американцы предлагают помощь всплывшей после аварии лодке. Старпом и политрук считают необходимым ее принять, но капитан отказывается, несмотря на опасный уровень радиации в отсеках и отсутствие квалифицированной медицинской помощи. Тогда политрук от имени партии (!) с помощью нескольких младших офицеров арестовывает Вострикова и передает власть Поленину. Но старпом неожиданно осуждает бунтовщиков и возвращает командование капитану, после чего тот соглашается обратиться к американцам. Однако в этот момент восстанавливается радиосвязь с Москвой и приходит сообщение, что на помощь уже спешат советские суда. Столкновение позиций двух героев вполне правдоподобно — сталинское повеление «Умри, но не сдавайся врагу» и в Великой Отечественной войне принималось далеко не всеми, а в 1961 году и подавно. Невероятно другое — чтобы политрук отважился на вооруженное сопротивление командиру, действующему в полном соответствии с партийно-идеологическим предписанием, не мог же он не знать, что за такое дело на родине его ждет военный трибунал и, скорее всего, смертный приговор. Такой человек мог решиться на бунт лишь в том случае, если бы задумал попросить в США политическое убежище, а об этом в фильме ни слова. В конце еще одна несуразность — мы видим под трибуналом Вострикова, но не видим на той же скамье подсудимых политрука с подручными и ничего не узнаем об их судьбе. Но даже если отвлечься от исторической обусловленности, поведение политрука и старпома не имеет убедительной драматургической мотивировки.

При том, что событийная канва «К-19» известна, смотрится картина с изрядным напряжением. Саспенс создается не только замечательной игрой актеров, но и ускоренным монтажом кадров в моменты испытаний и аварий (при этом Бигелоу не забывает вовремя перебрасывать камеру в окололодочное пространство, благодаря чему возникает полная иллюзия чудовищного давления воды или вспарывания толщи льда), и с помощью классического приема «стрелки, подползающей к роковой черте» (он использован троекратно — со стрелкой часов, стрелкой глубины и стрелкой температуры), и нагнетанием сюжетного драматизма, когда зрителю, измотанному в ожидании спасения моряков, подбрасывают шокирующий кадр обожженных радиацией лиц, и т.д.

Что касается пафоса картины, то ее слоганом, судя по всему, могли бы стать слова: «Советские подводники спасли мир от ядерной войны» — не предотврати они взрыв, американцы могли бы принять его за ядерный удар по их территории и нанести ответный удар. На то, что героизм, как обычно, потребовался для того, чтобы заткнуть дыры от разгильдяйства, создатели фильма внимания не обращают — мужество есть мужество.

Остается пожалеть, что «К-19» не имела больших сборов ни в США (где мало интересуются иностранными сюжетами), ни в России (где выход фильма совпал с трагедией «Норд-Оста»): мало ведь картин, где лозунг «Кино сближает народы» реализован столь буквально, что американцы на экране предстают более русскими, чем мы сами.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Сладкая красота жертвы

Посетитель нашего сайта может здесь узнать о боли/страдании/уязвимости/ограниченных возможностях, иллюстрированных работами Кало.

kahlowp.html

Самое обидное, что девчонки передрались за эту роль, вместо того чтобы жить дружно. Правильнее всего было бы дать Фриде Кало на разных этапах ее жизни лицо и Сальмы Хайек, и Дженнифер Лопес, и Мадонны. А заодно и всем другим сестрам по серьгам. Да, в сущности, знаменитые брови с усами наклеить можно хоть Николь Кидман, стал же актер Мозговой манекеном для карнавальных превращений. Вопрос: зачем? Культ Фриды пока слишком свеж, чтобы причащаться ее тела в порядке общей очереди. Здесь еще играет роль сам причащающийся, примеряющий Фриду на себя.

Сальма Хайек выиграла статус первой жрицы и по очкам, и по пенальти. Она мексиканка, и это многое объясняет. Она упорно пыталась пролезть во все кинопроекты про Фриду — и к Луису Вальдесу, и к Бетти Каплан, — ведьмовски сглазив своих соперниц. Она стала продюсером-толкачом будущего фильма, в самолетах и на вечеринках уговаривая приятелей-звезд сняться хотя бы в эпизоде своего капустника: так Антонио Бандерас зашел выпить текилы в качестве Сикейроса, Эшли Джадд — протанцевать лесбийское танго как Тина Модотти, а Джеффри Раш обклеил себя сединами Санта-Клауса, изображая Леона Троцкого в стиле программы «Куклы». Она оформила съемки в Мексике на уровне президента — ну совсем как Никита Михалков с «Сибирским цирюльником». Она нашла себе театральную режиссершу с мускулистой фантазией, натренированной постановками Вагнера, Карло Гоцци и кукольных спектаклей. Она выбрала

«Фрида» *(Frida)*
Автор сценария и режиссер **Джули Теймор**
Оператор **Родриго Престо**
Художник **Фемене Фернандес дель Пасо**
Композитор **Эллиот Голденталь**
В ролях: **Сальма Хайек, Альфред Молина, Джеффри Раш, Эшли Джадд, Антонио Бандерас, Эдвард Нортон**
Handprint Entertainment, Lions Gate Films Inc., Miramax Films
США — Канада
2001

себе бойфренда, Эдварда Нортона, способного дочистить сценарий за четырьмя профессионалами и иронично-цитатно отыграть гражданина Рокфеллера. В конце концов, она отказалась от роли в юбилейном Бонде. Чего ж вам боле? К тому же все только начинается. Жизнь замечательных людей — невероятно коварный жанр, провоцирующий стадный инстинкт. Гадко читать, что в связи с релизом этого фильма творилось в Мексике: про все эти паломничества зевак к инвалидной коляске у мольберта с незаконченным портретом Сталина; про дизайнерскую мебель и ти-шортки, расписанные фригидными Фридиными автопортретами; про дома почтенных обывателей пригородов Мехико, все как один перекрашенные теперь в лазурь и пурпур; про правительственный запрет вывозить из страны картины Кало, хотя Мадонна еще в начале 90-х скупила все, что оставалось ценного. Надо полагать, что английский язык голливудского оригинала, где все герои говорят с разными акцентами, просто обязан вызывать отчаянный привкус вампуки — не хуже, чем «Доктор Живаго», — старательно завершая образ фильма как образец пошлости. Однако все не так просто.

Борхес уверял, что историй всего четыре. Вообще-то, наверняка больше, но даже в его классификации есть место для истории Фриды Кало. Она последняя — о самоубийстве бога. Когда Один, принося себя в жертву самому себе, Одину, висит пригвожденный копьем к дереву. Когда отец, жертвуя себе самому собственную ипостась, дает распять сына римским легионерам.

История номер четыре — самая непостижимая, нелепая и оттого, как бы сказать, самая трогательная, провоцирующая поклонение и культ. Кроме того, взятые штурмом города, дальние путешествия и героические возвращения из них — это прямые мужские сюжеты, которые можно пересказать в трех словах, просто они перегружены подробностями. А так: пришел-ушел, увидел-разглядел, победил-забыл. Жертва же двойственна, направлена одновременно и внутрь, и вовне, а путь к ней женственно извилист. Недаром у этого слова (по крайней мере, в русском языке) всегда женский род: самоубийственная жертва куда меньше похожа на историю и куда больше — на истерию, на нескончаемую истерику. И это, может быть, единственный способ переплюнуть поступательную здоровую линейность и туристическое здравомыслие мужского мира, притворяющегося, будто смерти нет.

А смерть есть. Она все время встает перпендикулярно к жизни — черточками делений на линейке. У некоторых, избранных, отмеченных знаком страдания и смерти так, как Фрида Кало, жизнь вздыбливается чаще, чем у других. Даже у так называемых замечательных людей. Еще ни разу замечательным человека не сделало счастье, однако мера в случае Фриды явно была превышена в десятки раз.

За такие истории лучше не браться: когда не было счастья, да несчастье помогло — это тонкая материя, руками ее нельзя трогать, прилипнет. Да и выкроить из нее биографию «секонд хэнд» практически невозможно. Ведь несчастье помогает стать выше него ничтожно малому числу сапиенсов; большинство превращают несчастье в индульгенцию, а это — к социальным работникам, к заботам о «человеке дождя», требующем жертв. Жертва самоубийства как образцовый пример истерики не вызывает жалости, скорее — любопытство. В этом ее божественная, привлекающая массы, ведущая к культу суть. Конечно, казалось бы, при чем тут Фрида, которая здраво и последовательно (что было бы понятно) ни разу не покусилась на самоубийство. Да, в большой вселенной, подчиненной универсальной космогонии, Фрида терпеливо ждала своего часа. Но в своей личной вселенной, где тело как улика, а кровать как центр мира, она быстрым росчерком привела приговор над собой в исполнение.

Сорок семь лет, конечно, не слишком большой срок. Однако, как всякий поп-идол, Фрида Кало своей короткой жизнью могла бы дать сюжет большому сериалу или, в иной системе координат, огромному количеству житийных клейм на полях иконы. Чтобы ничто не пропало зря, Джули Теймор постаралась впихнуть в один фильм почти все возможные варианты рассказа: глянцевый байопик, героический комикс, слезоточивую мелодраму, феминистский плакат, жестокую сказку à la Андерсен и житие святой грешницы — всего понемножку, спасибо, что наркотический бред и фрейдистскую струю не пустила. Из выбранных жанров удались только те, что по краям, те, что смотрятся один в другой, как в зеркало, используя одни и те же приемы и штампы, а главное — истеричный пафос.

Для комикса девичьему дуэту Теймор — Хайек не хватило смелости. Это, наверное, могло бы получиться у Мадонны. Фриду, конечно, легко героизировать хоть до уровня Бэтмена. Но злой гений ее жизни, Диего Ривера, на экране остался всего лишь толстым, некрасивым парнишей, громоздящимся на каждую свою натурщицу. Благообразный Альфред Молина без усилий набрал лишний вес и портретно вылепил из своей плоти урода Риверу, как доктор Джекил мистера Хайда. Однако «Хайд» его не поглотил: трудно поверить, что пузан Ривера был секс-символом компартии Мексики, склонным к терроризму не только в отношениях с дамами, но и в идеологических спорах. Именно из-за этого возможный комикс превращается в пугачевский шлягер «Жил-был художник один», только в женском варианте — про Пиросмани в юбке. А ведь они оба, Фрида и Диего, могли бы бросать друг другу вызов, как, скажем, Снеговик и Ядовитый Плющ. Однако застенчивость авторов проекта в подробностях о реальном, вполне «модернистском» размахе взаимных супружеских измен превратила Фриду в строптивую жену, из ревности щупающую коленки любовницы своего мужа.

Для мелодрамы не хватило скромности. Бисексуальность и прочие степени свободы Фриды, как и ее оголтелый коммунистический пафос, даже в таких гомеопатических дозах скомкали главный рефрен этой любовной истории: «У меня было в жизни два роковых столкновения — с трамваем и с тобой, Диего». А как бы тут могла развернуться соблазнительная Дженнифер Лопес, которую никакие брюки не испортят.

Для плаката не хватило честности. Тридцать две операции реальной Фриды Кало оставили на безупречном теле экранной Фриды кокетливый рубец пониже талии — так что непонятно, почему она себя рисовала в виде святого Себастьяна, пронзенного кучей стрел. Феминистский запал исчерпывается дизайном, декорацией, мужским костюмом à la Марлен Дитрих да бутылкой текилы, выпитой на зависть Ривере и Сикейросу одним глотком. Сладостная Сальма Хайек, как бы она ни старалась походить на портреты Фриды, впадая в самоотверженность вроде отращивания усов, все равно остается очень красивой и гладкой, как олеографические иконки. Но Фрида Кало менее всего походила на святую в духе позднекатолического кича. Ее облик, считываемый с автопортретов, — это древняя, страшная, приземистая, коротконогая, угрюмая богиня. А феминисткам, как известно, больше по душе иные символы — типа блондинки в белом платье, без трусов и с ножом для колки льда. Ну и бог с ними.

Для сказки не хватило стиля. Вернее, его просто нет. Не называть же стилем компьютерное вживление в картины художницы Кало лица актрисы Хайек. Хотя сказки про Дюймовочку, Русалочку, самоотверженную Герду и Стойкого оловянного солдатика здесь вполне могли бы переплестись в причудливый страшный сон под зонтиком Оле Лукойе. От сказки в фильме — во-первых, неувядаемость героини, ведомой через испытания не по пространству-времени, а по разным плоскостям зазеркалья, во-вторых, макабрический мультик студии Brothers Quay, галлюцинация юной Фриды под наркозом, в которой танец скелетов исполняют ее собственные разбитые позвонки.

Итак, в сухом остатке байопик и житие. Не так уж и мало. Есть сцены практически идеальные, образцы жанра: к примеру, то самое столкновение автобуса с трамваем, когда мальчик выпускает из рук синюю птицу, а золотая пыль превращает изуродованную Фриду в уснувшую бабочку, которой позже суждено вылупиться из гипсового кокона-корсета. В этих поэтических красивостях, теперь называемых исключительно «клиповыми» (хотя они все состоят из устойчивых литературных образов), куда больше искусства, чем принято высокомерно полагать. «Красота плюс жалость — вот самое близкое к определению искусства. [...] Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, форма умирает с содержанием, мир умирает с индивидом» (В.Набоков).

А в финале, глядя на погребальный костер Фриды, зрители просто обязаны почувствовать себя Малышом, который стоит у открытого окна в обнимку с рыдающей фрекен Бок и верит, что Карлсон еще вернется. Таким образом масскультовый фильм о несчастной Фриде Кало и массовый культ обожествляемой Фриды может разделять всего два часа культурного экранного времени.

Самоубийственная жертва принята.

ПЯТЬ ЗВЕЗД

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Варианты забав

После воскресения. Так я перевел бы «Lundi matin» — название фильма, который идет у нас под титулом «Утро понедельника». Ибо к обычному опохмелу дело тут не сводится. Хотя и опохмел налицо. При том, что действие происходит не в России и даже не в Грузии, а во Франции, где обитает теперь Отар Иоселиани, да еще в Венеции, куда он отправляет своего героя.

Я сомневался, «наш» ли это материал. Но увидел, как работяги утром, садясь в трамвай, швыряют под ноги недокуренные сигаретки, а потом дворник

«Утро понедельника»

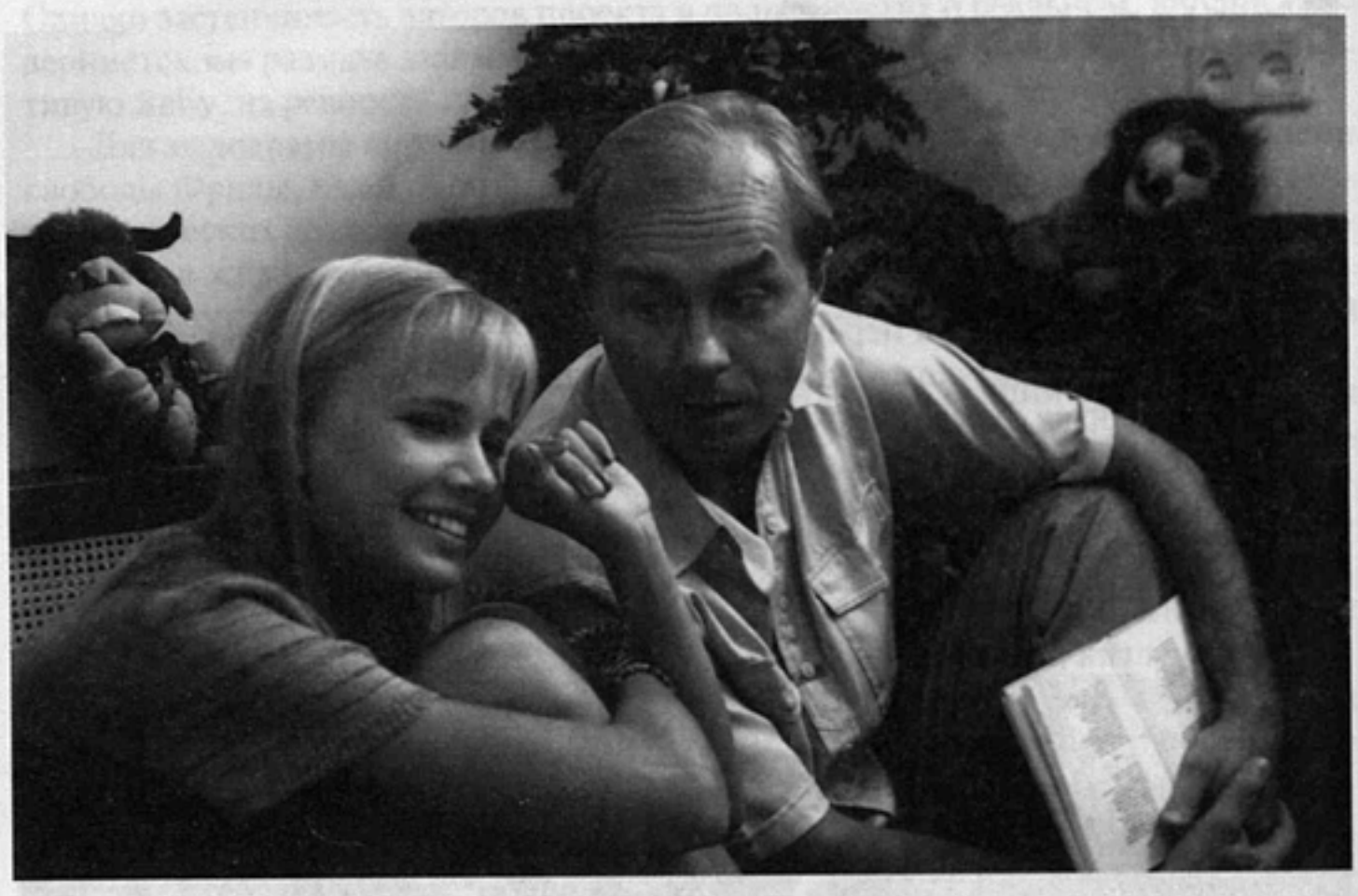
их невозмутимо сметает. И вспомнил — из времен «Дрозда» и «Листопада», — как пустую бутылочку отшвыривает ногой с дороги гостящий студент и как бережно ее подбирает местный крестьянин. И понял, что уже никогда ни за что не выпущу этого режиссера из культурной памяти нашего общего с ним отечества. Даже если он перенесет действие на другую планету. Ибо по-прежнему звучит в его загадочной улыбке: *куда ни сунься — везде одно и то же.* И это «одно и то же» божественно.

Вроде бы убожество быта, мелкая рябь обманов и самообманов, бодрые застольные песни вояк, давно потерявших родину, мужик в парике, нанявшийся

Материал подготовлен при спонсорской поддержке кинотеатра «Пять звезд».

подрабатывать в дамском сортире, ряженые аристократы, веселые карманники, уличные оболтусы... И при всем этом, на всем этом, *над всем этим* — неуловимое и неистребимое ощущение бесконечной красоты и величия жизни. Увидеть синее небо над синим заливом и вспомнить, что здесь Тициан писал своих богинь, — после этого можно возвращаться к окуркам. Ибо какими бы трудностями и пошлостями, мерзостями и забавами ни была заполнена эта наша жизнь, в ней есть божий отсвет, а в картине — то пронизывающее благоговение, которое и отличает великого художника от просто порядочного профессионала.

Чем полна жизнь? Чем-то семейным. Не только потому, что Петр Тодоровский ставит фильм по своему же сценарию и в финале поет за кадром песенку своего



«Жизнь забавами полна»

сочинения. Еще тоньше такой штрих: в одной из сцен на углу — «случайная» киноафиша. «Ретро втроем»! Понятливый зритель улыбается: никаких претензий, никаких попыток решать судьбы мира — только «свое»: скромный, домашний срез жизни обыкновенных людей.

Между прочим, среднестатистическая киностилистика при крепкой актерской игре как раз и позволяет нам, не втягиваясь в очередной апокалипсис, вникнуть в интимно-бытовое существование современников.

Но как вникнешь, когда современники расползлись по отдельным квартирам?

А вернуть их в коммуналку! Чтоб все было на виду! И если жена швыряет изменщику-мужу тарелку супа в морду, — так чтоб в разборке участвовали еще пять семейных пар, выворачивая исподнее в местах общего пользования. Как при безбожном социализме.

Кое-что, конечно, мечено сугубо сегодняшним днем. Например, матерятся. Отношения выясняют — в ходе довольно технологичного полового акта. Если в пустой электричке оболтусы вырывают у женщины сумочку, она не зовет милицию, как сделала бы при безбожном социализме, а, криво улыбаясь, говорит: «Хорошо, что не убили».

Общий смысл. Бабы несчастны не потому, что мужиков нет, а потому, что бабе для нормальной безопасности нужен не менее как банкир. Народ не голодает, как он сам убежден; народ хочет жить так, как в его представлении живут банкиры.

Банкиры в фильме деланые, поддельные.

Чем утешить малых сих? Можно, конечно, попугать их очередной революцией. Но поскольку и она на экране скорее забавная, чем серьезная, — лучше всего спеть людям песенку о том, что надо любить друг друга. И все образуется. «Жизнь забавами полна», как сказано в названии фильма.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609

ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

КОММЕНТАРИИ

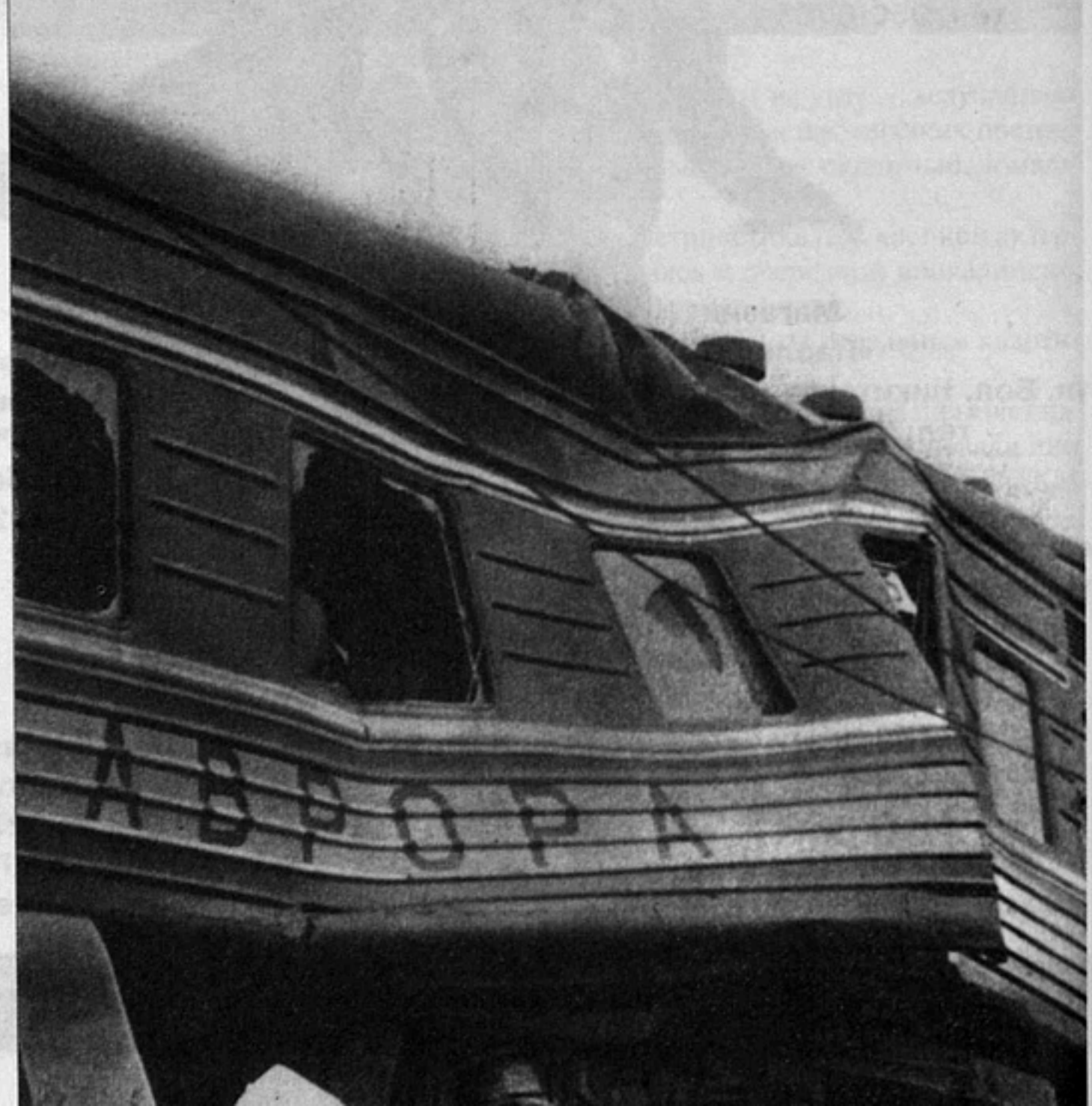


Фото В.Курохтина

Н.РЯЗАНЦЕВА

«Страшные истории в детском санатории»

Прочла в «Искусстве кино» (2002, № 11) статью Михаила Трофименкова «Как я стал фашистом» и, как говорится, «не могу молчать». Статья — отповедь врагам, обозвавшим известного критика фашистом за то, что он, будучи членом жюри, голосовал за присуждение премии «Национальный бестселлер» книге А.Проханова «Господин Гексоген». Думаю, что многие смотрели «Школу злословия», где Дуня Смирнова и Татьяна Толстая с цитатами в руках и с полным досье на героя пытали нашего «господина гексогена» — А.Проханова, и что? Не дался, отплевался. Перезлословил одними комплиментами — бывалый боец, без «камуфляжа», без бронежилета — неуязвимый. Повысил рейтинг — и свой, и программы. Критик М.Трофименков тоже умело раскидал «врагов»-журналистов, едва ли «Гексогена» читавших, обвинявших его по принципу: «Ах, ты за Проханова — значит, фашист».

Случилось так, что я прочла эту книгу от корки до корки, предварительно обернув толстой бумагой, чтоб не вздрагивать от устрашающей обложки, а теперь еще прочла в журнале «Знамя» (2002, № 10} превосходную статью Сергея Чупринина «После драки», где он как раз исследует — с именами и цитатами — всю эту интригу с печатанием Проханова в высоколобом издательстве «Ad Marginem» и последовавшую за сим свару, когда «буйная ватага критиков», как пишет Чупринин, «уже вышла на тропу пиара». Замечу — «пиар» уже пишется без кавычек. Что за зверь? Помесь пиявки с лемуром? Дурно пахнет, как скунс? Я его не видела, а кто видел? Я опоздала к скандалу и, хотя у меня есть что сказать об этом сочинении, в пиаре не участвовала, но — перефразируя поэта Левитанского — «я не участвую в войне, «пиар» участвует во мне». В данном случае — Трофименков, ставший «фашистом».

А я вот недавно познакомилась с живым фашистом. В поезде дальнего следования в одном купе мы с ним ехали. Бритоголовый крепкий парень. Он сразу — к слову пришлось — ошарашил: «А что? Я фашист. А что? Давить их всех надо!» (имелось в виду «черных, чурок, черномазых»). Я, как и вы, предпочитаю фашистов в телевизоре, а так — лоб в лоб, на двух квадратных метрах — не случалось. Не вступая в дискуссию, вышла покурить. Фашист оказался курящий и общительный. Выяснилось, он казак. Хотя и москвич. И не простой казак, а в чинах. Их казачье войско охраняет один из крупных московских рынков. Обещал и мне защиту, если кто обидит. Вежливый, улыбчивый, любитель породистых собак. Беседовали мы о собаках и об автомобилях. Фашист был «крутой», менял иномарки, как перчатки. Вообразила я себе их казачий рыноч-

ный рэкет, ну конечно, собирают дань с торгашей. Но не так все просто, мой казак-фашист с простым именем Михаил Сергеевич (в Конотопе на самой границе заглянула в его паспорт) сам страдал от поборов (он держит свой магазинчик у Белорусского вокзала), он ехал на Западную Украину по делам своего бизнеса. Превратился на глазах из лукавого балагура — «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?» — в собранного господинчика с чиновничьим чемоданчиком «дипломат».

Как-то не сходились концы с концами в этом персонаже, и я после слова «фашист» натягивала исторические параллели, свою интеллигентскую систему координат — ну да, «мелкие лавочники — сумасшедший фюрер»... пока не пришло в голову — а вдруг этот парень врал от начала до конца, сыграл перед случайными попутчиками пять-шесть ролей? Зачем? А так, для «прикола». Все они понемногу «прикалываются». В меру своего артистизма. Потому и словечко стало универсальным. Отмотала назад эти сутки, проведенные рядом с фашистом, и перевела стрелки на комедию, благо приближались к румынской границе, после нищих украинских теток с варениками, подозрительных менял с гривнами и хамоватых таможенников сделалось веселей на душе, и в долгой паузе, когда колеса переставляют на европейскую колею, как не воспарить мыслями о своем умом непознаваемом отечестве? Вот Гоголь, бывало, так воспарит, что сверху видит всё: продувных бестий, родных наших плутов Чичикова и Хлестакова — прапрадедов нынешних «лохотронщиков» и «пирамид» — и так, бывало, уморительно их опишет... Фашист сошел, я поместила его в кавычки и предпочла досочинять в «карнавальной традиции»: кем угодно он мог оказаться — «ментом» в штатском, барменом, шулером, артистом местной эстрады... Электорат Жириновского—Митрофанова. Те тоже «прикольные».

Не случилось повода фашисту ответить за свой фашизм. А вот ровно за год до того в том же вагоне ехали рабочие-нелегалы из Черновцов. Нарвались при отъезде на милицейский рэкет, откупились — всем, что заработали (впрочем, на коньяк еще осталось), едва поспели на поезд и ровно сутки проклинали на весь вагон — не судьбу горемычную, а нас, проклятых москалей, Россию-сволочь: «Хоть бы вас всех Чечня взорвала!» Народ, включая проводников, безмолвствовал. И правильно делал. Нашлась прелестная украинка, не позабывшая язык, хотя давно торгует на Урале «гербалайфом», и укротила ласковой мовой бушующих мужиков. Тот, что поперек себя шире, тут же сделал ей предложение и стал ручки целовать, забыв, что она бабушка двух внуков, и забыв поднести ее сумку на выход. Пока мы с ней вытаскивали ее «гербалайф», она извинялась за соотечественников: «Они ж дети, совсем дурные!» Дурные дети позабыли, что я москалька, и стали звать в вагон-ресторан, принесли коньяк и продолжали бузить, пришлось делать вид, что я не ем, не пью, не сплю, сидеть в коридоре и вспоминать счастливые имперские времена, дорожные споры, простосердечных попутчиков, горевавших, что вряд ли коммунизм можно построить — «не весь же народ сознательный»...

После путешествия с немытыми нелегалами тот крутой фашист показался мне приятным попутчиком. Хорошо, что они не встретились на узкой дорожке, а то бы взыграло, не дай бог, национальное достоинство — искры бы из глаз посыпались и окна в вагоне. А мое национальное достоинство? А мои антифашистские убеждения? Тупо молчали — и в том и в другом случае. И не то чтобы неохота связываться с придурками, но даже про себя, в глубине сознания не закипел «разум возмущенный». Пришло, видимо, «позорное благоразумие» — ни малейшего желания поговорить по душам с фашистом, посеять основы политкорректности среди братьев (по разуму) — славян. Осталось только отстраненное любопытство ко «всякой твари». А ведь приходится вразумлять студентов — поближе к жизни да посерьезней, ищите истоки и смысл конфликтов, непроявленные закономерности происходящего здесь и сейчас. Куда там, только ухмыляются, ищут жанровые уловки, только бы не обжечься об эту жизнь всамделишную. А может, ее и нет? Всю, какая есть, журналисты выбрасывают на телеэкран, а вдогонку — что о ней думать, проехали!

В этом году я взяла билет в СВ и с собой нашумевшую книжку Проханова, не читать, привезти друзьям-славистам образец национального бестселлера.

Полистала в дороге, что за чушь — тут и Ельцин с дочкой Таней, и заговор какой-то на заговоре сидит и заговором погоняет, и змей, опутавший Кремль... «Там на неведомых дорожках следы невиданных зверей...» Сломался кондиционер, вагон плавился от жары, и в тяжелой дремоте чего не привидится... Змей на груди... Ехала с фашистом, ехала с националистами, теперь вот еду с «гексогеном», там у Проханова еще на животе у негритянки действие происходит... «Русалка на ветвях сидит» с Гусинским и Березовским под псевдонимами... Чур меня!

Но случилась трехдневная непогода на прекрасном Дунае, и все русские книги кончились, и вот тогда я внимательно и вдумчиво, как едва ли кто из критиков, растягивая удовольствие, прочла эту «энциклопедию русского бреда». Свидетельствую: никакого национал-патриотизма, которым славен Проханов с его газетой «Завтра», нет в этом «бестселлере». Более того — мое подзабытое великорусское достоинство было всерьез уязвлено. Было бы, когда бы можно было читать это всерьез. Судите сами: один бывший разведчик на поводу у других бывших, вполне омерзительных коллег, участвует в таинственном заговоре и как приговоренный исполняет все порученные мерзости — от провокации и съемки прокурора с проституткой до убийств в правительственных кругах. За мерзостями автор далеко не ходил, все изрыгалось когда-то в СМИ, явные нестыковки прикрыты псевдонимами и буйством фантазии на манер триллера. Попутно прочесана вся российская действительность, от церкви до чеченской войны, от безумца, переделывающего старый «Москвич» в боевой самолет, дабы покарать змея, угнездившегося на Красной площади, до его дочери, оборачивающейся то проституткой, то монашкой, то сестрой милосердия. Короче, международная мафия б/у разведчиков некоему «избраннику» прокладывает дорогу в президенты. Когда бы писатель работал в сказовой манере и все это народное мифотворчество вложил в уста хоть того же безумца, так бы оно и читалось: «Сказка вздор, да в ней намек». Но книга начинается чинно-благородно — в задумчивых ритмах русской прозы, предлагает реального героя, такого родного автору — генерала в отставке Белосельцева, тоже собирателя бабочек, и читаешь сперва как взаправду, а тут вдруг такое начинается! Преподносят отрезанную голову... Не без участия нашего благородного, ищущего смысла и веры героя. Я не читатель «пестрых обложек», но, думаю, их авторы не морочат голову подлинными именами и узнаваемыми персонами, а Проханову все позволено: рядиться под документ, мешать истошно-пафосные речи со скабрезностями, грубое «фэнтези» с освежающими впрысками ненормативной лексики, когда военные атакуют чеченское село. Орут, ну прямо как живые. Нет, мы так не договаривались. «Взбесившаяся бетономешалка» уже намешала таких неправдоподобных чудищ, что простой солдатский мат торчит как нечто человеческое, слишком человеческое. Но не стоит так волноваться — это же все «прикол»! Один большой длинный марафонский «прикол». Автор играет с нами, как кот с мышками. Но позвольте, он же мизантроп, злоба хлещет из каждой строчки, разве бывает мизантроп-«прикольщик»? Значит, бывает. Чувства юмора — ноль, а поглядишь его по телевизору — даже остроумный. Так в том и «прикол»! Палить без продыха, с равным отвращением ко всему террариуму... Единомышленников, злоумышленников?.. Диагноз не поставить. Что это — паранойя? Или «косит» под психа? Такая вот «загадка тунгусского метеорита» вела меня по этому безразмерному бесконечному тексту. Ведь это ж надо сесть и написать — долгий, тяжелый труд, столько дней и ночей в постоянном припадке. Или ему надиктовано свыше? Впрочем, был у писателя Лескова один псих, что свое имя не умел дописать — «Константантинтинтантин...» (цитирую по памяти, но смысл ясен?).

Словом, как неопознанное явление психики книга меня продолжает волновать. «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» — в самый раз для пытливого ума на досуге. Вспомнила: «Суггесторы (псевдолюди)»... Есть у меня небольшая книжица, такая желтенькая, во всех киосках продавалась — «Цивилизация каннибалов», с подзаголовком «Человечество как оно есть». Автор — Борис Диденко, последователь профессора Б.Ф.Поршнева и продолжатель его концепции антропогенеза. Не вдаюсь в научную

часть, а тем более в геополитические и морально-этические рассуждения автора, мне запомнилась его «занимательная антропология» — он поделил человечество на четыре вида: суперанималы, диффузники, суггесторы и неоантропы. Женщины рассматриваются отдельно, в главе о гибридизации видов. Книжка такая же азартно-мизантропическая и всеядно-публицистическая, как у Проханова, однако бестселлером не стала, хотя читать ее — поверьте — намного интересней, чем «Гексоген». Не потому, что научная или «как бы типа того», но мешает некоторая вменяемость, искреннее морализаторство, различение добра и зла. А «самое главное для суггесторов (цитирую Б.Диденко. — *Н.Р.*) — это яркий успех, слава, не важно даже на каком поприще и какого качества, вплоть до Геростратовой. Хотя власть для них приоритетна, однако власть без славы, тайная власть «кардинала инкогнито» чаще всего их не устраивает... И если суггесторам предоставляется возможность добиться быстрого успеха на альтернативном поприще, то они изменяют своим прежним устремлениям без малейшего сожаления». И еще из той же главы (с. 80): «Суггесторы и суперанималы зачастую отличные ораторы «трибунного типа». Дело здесь в том, что речь для суперанималов и большинства суггесторов является пределом функционирования их мозга. Многие из них думают только тогда, когда говорят — сами с собой или же при стечении толп». Вот почему я вспомнила антропологию Б.Диденко! Эти бурные, неостановимые потоки монологов у Проханова, непохожие на человеческую речь вообще, не говоря об индивидуальных речевых характеристиках, — что за странность (для опытного писателя)? Ни малейшей заботы о правдоподобии, будто даже назло читающей публике.

Кто из нас не баловался занимательной антропологией, классификацией человеческих типов? Мы когда-то играли в Большую Химию. Вот тот человек из натуральных материалов, а другой — с большим процентом синтетики, а бывает — но редко — весь синтетический. В жизни они попадаются, но описанию почти не поддаются. Вот и для этого «гексогена» нет слов, а формулы я не знаю — знает Большая Химия. Или Большой «Прикол».

А что критика М.Трофименкова обозвали фашистом, так это даже смешно, и выражаю ему сочувствие, так как мы с ним теперь «два берега у одной реки» — кроме нас двоих эту книжку целиком никто не читал. И представляю, чего он еще начитался в жюри «Национального бестселлера». Там же сплошная «энергетика»! Так и хочется крикнуть: «Не влезай, убьет!»

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ

ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

Лекция 3. Сад расходящихся тропок

Самый суровый критик настоящих лекций, ознакомившийся с ними еще в рукописи, сказал мне: «Ты, отец, играешь с читателем. Предлагаешь ему в конце каждой лекции как бы вывод, который выводом-то и не является, обещаешь в следующей лекции сказать одно, а говоришь совсем другое».

Ну что же, мой прием раскрыт, в тексте действительно есть некий элемент игры, но игры серьезной, нацеленной на то, чтобы, как (помню с детства) было написано на транспаранте над сценой знаменитого Театра Дурова, «забавляя, поучать». Признаю, «поучать» — мое ремесло, и от дурных профессиональных привычек трудно избавиться. Посему начну эту лекцию не с науки истории, а с литературы.

В известном рассказе Хорхе Луиса Борхеса «Сад расходящихся тропок» повествуется о том, что старинный китайский писатель Цюй Пэн завещал потомству свой роман и свой сад-лабиринт, но сад так и не был найден, а вместо романа наследникам досталось лишь собрание бессвязных набросков, заметок, где рассматривались самые разные варианты развития сюжета.

Но вот некий английский синолог начала XX века разгадал эту загадку, нашел и то и другое, обнаружив письмо Цюй Пэна со словами: *«Оставляю разным (но не всем) будущим временам мой сад расходящихся тропок»*. Тогда синолога осенило: «И тут я понял, что бессвязный роман и был «садом расходящихся тропок», а слова «разным (но не всем) будущим временам» натолкнули меня на мысль о развилках во времени, а не в пространстве. Бегло перечитав роман, я утвердился в этой мысли. Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отметая все остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. Отсюда и противоречия в романе. Скажем, Фан владеет тайной, к нему стучится неизвестный, Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть и так далее. Так вот, в романе Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам. [...] В отличие от Ньютона и Шопенгауэра, Цюй Пэн не верил в единое, абсолютное время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. И эта канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности».

Возможности не только для писателя или философа, но и (читатель может

облегченно вздохнуть — наконец-то автор добрался до сути) историка. Замечательный специалист по истории Франции позднего средневековья и начала Нового времени Павел Юрьевич Уваров предложил рассматривать историю именно как такой сад, в котором сосуществуют — во времени ли, в пространстве ли — *все* мыслимые исторические альтернативы. Он выдвинул такое рассуждение. В XV веке перед Францией встала проблема выхода из кризиса, порожденного Столетней войной. Всем известно, что этот кризис был преодолен путем создания централизованной монархии, государства-нации. Настолько «всем известно», что этот путь «централизации», «собирания земель» почитался всеми — историками в том числе — единственно возможным и прогрессивным, а все остальные третировались как проявления «феодальной раздробленности», безусловно реакционной.

Но ведь существовал и «бургундский путь» (термин П.Ю.Уварова), то есть формирование некоего государственного образования по модели так называемых Бургундских владений, в которые наряду с собственно герцогством Бургундским входили и иные земли во Франции и Германии, и главное — Нидерланды. «Единство, — отмечает П.Ю.Уваров, — этого богатейшего региона в самом сердце Европы, обладавшего громадными материальными ресурсами и высочайшей культурой, но лишенного центра, национального ядра, давней монархической традиции, поддерживалось гибкой политикой «Великих герцогов Запада», системой их договоров с традиционными локальными элитами, основанных на балансе интересов и уважении местных традиций и вольностей. Но эта тенденция не была реализована — случайная смерть Карла Смелого поставила точку в этом «эксперименте», и Бургундия распалась. [...] Однако альтернатива продолжала существовать — в виде габсбургских Нидерландов и тех структур, что образовались на их основе. Это были нецентрализованные государства, имевшие богатейшую историю, претендующие на роль важных интеллектуальных, культурных и экономических центров Европы. Обломки «другой Франции», остатки «бургундской державы», несмотря на языковое родство с французами, с XVI по XIX век упорно воевали за то, чтобы французами не быть. И если в XIX веке и вплоть до 60-х годов века XX страны Бенилюкса рассматривались как периферийный регион, то ныне, когда модель национального государства уже не считается высшим достижением прогресса, они видятся примером другой, весьма устойчивой модели развития, вновь претендуя на роль сердца объединенной Европы».

Вот он, «сад расходящихся тропок» во всей полноте. По одной из этих тропок почти (но именно что «почти») никто не ходит, она зарастает травой, однако рано или поздно по ней пойдут и, может быть, даже дальше, чем по проторенным дорожкам.

Но где же и почему же ветвятся эти дорожки (я приводил цитаты в переводе Б.Дубина, но существует и перевод И.Тертерян, где рассказ Борхеса назван «Сад, где ветвятся дорожки»)? Еще и еще раз: может ли случайность, может ли судьба одного человека (отмеченная выше случайная смерть герцога Бургундского Карла Смелого в 1477 году) привести к тому, что большинство людей двинутся именно по этой тропинке, а не по той?

Тот же П.Ю.Уваров предлагает вопрос, навеянный его собственной исследовательской практикой: «В хранилище парижских нотариальных актов я обнаружил документ о разделе семейного имущества, составленный в 1536 году. Заявитель, помимо прочего, сообщает, что после смерти брата он, чтобы помочь своим осиротевшим племянникам, вынужден был поступить на службу частным учителем в семью герцогов Лотарингских. Это был Николь Леклерк, синдик факультета теологии, ставший одним из вдохновителей французской Контрреформации. Его воспитанники герцог Гиз и кардинал Лотарингский на рубеже 50—60-х годов XVI веке возглавят ультракатолический лагерь и втянут страну в нескончаемые религиозные войны. Если бы семейная ситуация Леклерков была иной и воспитание юных герцогов было бы доверено учителю-гуманисту, не стал бы иным ход французской истории?»

Почему только французской? Прекрасный исследователь допетровской Руси Андрей Львович Юрганов ставит сходный вопрос. Некоего мальчика,

Никиту Минова, ненавидела его мачеха. Однажды он, чтобы согреться, залез в печку. Пришла мачеха, решила, что это удобный случай, чтобы от него избавиться, подожгла дрова, но Никита чудом выскочил из печи и спасся. Спасся, вырос и стал патриархом Никоном. «И снова возникает вопрос, — пишет А.Л.Юрганов, — а если бы не спасся, были бы реформы или все как-то обошлось бы?»

В 1999 году в США вышел в свет сборник статей «А что, если бы?.. Альтернативная история». В нем авторы, в основном военные историки, выделяют ключевые, с их точки зрения, моменты истории — в первую очередь, конечно, битвы — и силятся определить, каким было бы все дальнейшее течение мирового исторического процесса, если бы, скажем, ассирийский царь Синнахериб в 701 году до н. э. захватил Иерусалим? Авторы стараются показать, что иной, нежели в нашей Реальности, исход сражения — это они называют «контрафактом первого порядка» — привел бы к радикальным изменениям всей последующей истории.

Но ведь есть еще «контрафакты второго порядка», то есть нереализовавшиеся события, которые могли произойти только при условии свершения «контрафактов первого порядка»: альтернативная история тоже должна иметь свою логику.

И вот здесь у автора этих строк возникает вопрос (Боже, сколько вопросов!): а названные тропки действительно расходящиеся? Может быть, они, пусть не все, пусть некоторые, где-то все же сходятся? Что происходит: «контрафакты первого порядка» порождают цепную реакцию, процесс усиливается, или «контрафакты второго порядка» все равно вернут историю в привычное русло?

Автор настоящих строк на «круглом столе» «История в сослагательном наклонении», о котором шла речь в первой лекции, попытался предложить классификацию указанных «развилок», «точек бифуркации» и снова обратился к любимой фантастике, выделяя, разумеется, условно, две линии — линию Брэдбери и линию Азимова. Линия Брэдбери (рассказ «И грянул гром»): в Юрском периоде путешественники во времени раздавили бабочку, и события по нарастающей докатываются до сегодняшнего дня, так что в результате именно этого абсолютно незначительного инцидента в США побеждает фашизм. Линия Азимова (роман «Конец вечности»): некая вневременная полиция, стремясь предотвратить нежелательные события в будущем, меняет и меняет настоящее, а оно мучительно пытается вернуться на тот путь, с которого его сталкивают, и в конце концов возвращается.

Читатель понял, что автор не стоит ни на той, ни на другой позиции, а пытается определить некоторые уровни бифуркаций. Один из уровней, так сказать, низший, я бы обозначил названием известной пьесы Брехта: «Что тот солдат, что этот». Ну не выучил бы Леклерк герцога Гиза, так был бы на месте последнего другой деятель французской Контрреформации — маршал де Сент-Андре или герцог Монморанси. Потому что наличествовал *набор* людей, готовых и имевших возможность возглавить католиков в религиозных войнах, целый список таких людей, а не один исторический персонаж.

Можно взять другой вариант бифуркации, покоящийся на принципе «в конечном счете все едино». Возьмем сюжет из отечественной истории (впрочем, не только отечественной). Во время Семилетней войны 1756—1763 годов Россия поддерживала франко-австрийскую коалицию, противостоявшую англо-прусской, притом столь успешно, что последняя была уже на грани полного разгрома. И тут в 1762 году почила в бозе императрица Елисавета Петровна и на престол взошел император Петр Федорович, страстный поклонник Фридриха II Прусского. Россия становится союзницей Пруссии, после переворота и убийства Петра III вообще выходит из войны, и Англия с Пруссией побеждают. А упокойся государыня позднее, глядишь, все было бы иначе. Не появилась бы в случае поражения Англии такая огромная Британская Северная Америка, тринадцать колоний, из которых в нашей Реальности возникли Соединенные Штаты, были бы окружены со всех сторон французскими Канадой и Луизианой, и Американская революция была бы невозможна в том виде, в котором она осуществилась — слишком много бы-

ло бы католических врагов у пуританских поселений. Ну и что? В конце концов Канада (в иной Реальности — США, как бы они ни назывались) стала фактически независимой и весьма процветающей без всяких могучих потрясений, в Квебеке многие жаждут (и вдруг добьются?) независимости (и что, французская Канада осталась бы колонией?). А значит, так или иначе мы в нашей альтернативной истории приходим почти к тому же результату, что и в истории действительной.

И, наконец, некий третий уровень, хотя разговор о трех уровнях более чем условен. Где-то между 490 и 480 годами до н. э., между битвой при Марафоне и битвой при Саламине, по всем правилам огромная Персидская империя должна была сокрушить рыхлый союз враждебных друг другу крохотных полисов Эллады. Что и произошло, только империя была Римской и случилось это три столетия спустя, уже *после* (а не *до*!) расцвета греческой цивилизации. Но если бы все произошло в соответствии с, так сказать, законами истории, то вполне реалистичен вариант, при котором царь Македонии Александр, находясь на службе у персидского царя царей (в реальной истории Македония до греко-персидских войн входила в орбиту влияния державы Ахеменидов), осуществляет свой план похода на Запад, тогда вместо Римской империи Европа оказалась бы подвластна империи Персидской. Из этого не следует, что мы до сих пор жили бы между шахиншахами и лидерами исламской революции, одна империя рухнула, рухнула бы и другая. Но средневековая цивилизация, в нашей Реальности — наследница и античных, и варварских традиций, была бы иной. Какой — сказать невозможно.

То есть вроде бы получается (хитрит, конечно, автор, играет), что от человека — во всяком случае отдельного человека, а не хотя бы от некоей совокупности людей (например, греков при Марафоне) — ничего не зависит? Но, говоря об отдельном человеке, о неповторимом индивиде, о выборе им пути, мы приступаем, по словам Пушкина, к «рассуждениям нравственным». А это уже совсем другая история.

Н Е Б О И З Е М Л Я

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

«По Невинному...»

Уже несколько лет мы играли «Три сестры», и я мог рассматривать Вячеслава Михайловича на сцене, за кулисами, уходящего с поклонов, слушающего сцену партнеров, а особенно внимательно — без малейшего движения лицевых мускулов, даже глядя куда-то, то ли в половицу, то ли в себя, — когда играет сын, В.В.Невинный-младший. Несколько лет я наблюдал и даже участвовал в этом счастье... И вдруг! Вдруг я случайно, почти неожиданно, почти подсмотрел, как он возвращается домой со спектакля. Точно так же случайно я встречаю его иногда перед спектаклем...

Вещи и сюжеты эти разные, и описать их стоит попробовать, как, впрочем, многое, что связано с этим нежным гигантом нашей уходящей профессии. Последним. Настоящим. Только, только попробую... Потому что кому же дано систематизировать галактику, стихию, океан?..

На гастролях в Нью-Йорке, когда я не поехал на экскурсию «по удивительным американским местам», Невинный на мой вежливый вопрос: «Ну, как вам, Вячеслав Михайлович?» — ответил:

— Да как вам, Витечка, сказать? Вы в Крыму бывали? Горы настоящие какие-нибудь видели? Водопады настоящие?..

— Что-то видел.

— Значит, понимаете, какое ощущение вызывает *природная* стихия?

— Кажется.

— Ну а тут разница только в том, что стихия не природная, а стихия цивилизации. Оглушает тоже, но... разница есть!..

Вот и все. Вот это вам — по Невинному.

Так он любит закончить, когда чувствует, что удачно определил поворот в чьей-то роли, или подскажет какую-то неожиданность в нашем призрачном труде. Тогда вся Америка показалась с «гулькин нос», с игольчатое ушко — по Невинному.

Так вот, закончился спектакль. «Машины для народных к служебному подъезду!» Невинные «служебными» почти не пользуются — живут-то через дорогу. Остальные артисты разбегаются, разъезжаются... Стайками, по одному, по обстоятельствам. Смотря какой спектакль. Вот уже и вестибюль опустел. В уборных артистов перестали хлопать двери. Почти тишина. И откуда-то из темноты, как из берлоги медведь, медленно, постукивая металлической тростью, попыхивая, покрякивая или безмолвно, выплывает не корабль, не теплоход — лайнер! Так он и движется, между прочим, с изяществом, не задевая никого, огибая рифы поворотов, входные и сквозные двери. Вот и проходная. Служебный вход. Несколько автографов, не меняя направления, темпа, ритма, — к цели. Из театра направо, совсем рядом, мимо Школы-студии и какого-то банка, примостившегося на правах богатого родственника... Наконец! Тверская! Поздний вечер. Море огней. Поток машин похож на извержение вулкана — нет остановок, пра-

вил, светофоров и человеческого духа. Стоит он на *этом* берегу недолго. И зимой, и осенью, и весной — всегда легкое пальто: «Да мне в любую погоду жарко!» Кепочка такая наивная, мальчиковая почти, и обязательный фуляр, это уже чисто профессиональное, — может быть, связки голосовые бережет, а может быть, так учителя и мхатовцы старые носили... Артисты настоящие.

Если они выходят вместе с Ниной Ивановной (обычно она успевает ускользнуть и исчезнуть значительно раньше), то на берегу Тверской они расстаются, и Нина Ивановна торопливо ныряет в переход, что к Ермоловскому. Одинокая, громадная, знаменитая и любимая фигура начинает свой гастрольный ход через трескучую Тверскую к парадному подъезду своего дома, почти напротив Камергерского переулка, или проезда Художественного театра (даже и не знаю, как красивее звучит), где живут Нина Ивановна Гуляева и Вячеслав Михайлович Невинный. «Дорога цветов» через Тверскую. Я не очень знаю, почему разом останавливается весь этот шквал иномарок, «жигулей» и могучих туристических автобусов, почему каменеет эта раскаленная лава.

Есть две версии. Я справлялся. Первая: милиционер на светофоре останавливает этот поток машин, отдавая честь и приветствуя любимого артиста. Вторая: по какому-то неписаному, неозвученному сигналу машины останавливаются и... ждут!!! Один раз мне пришлось в такси проезжать, опаздывая то ли на съемки, то ли в театр, мимо парадного, где живут Гуляева и Невинный. Я мог наблюдать, как, не торопясь, Вячеслав Михайлович выходит из автомобиля прямо у своего дома. Проезжающий мимо «водила» спросил у моего «водилы»: «А что за остановка? Чего стоим?» «Да Михалыча привезли». Я спросил: «Вы знакомы?» «С кем? С Михалычем? Нет, конечно, но кто же его не знает, Михалыча?..» И улыбнулся. Но это уже другая сторона дела — «Кеша», «Михалыч», «Дядя Костя»... Это другое.

Замерла главная улица страны и ждет, пока Михалыч, совершенно не ускоряя шаг, также элегантно постукивая тростью, неспешно плывет. Порой кажется (а может быть, так оно и есть), кланяется, кивает, приветствуя вежливых водителей, пассажиров и ошеломленные светофоры. Закрывается тяжелая парадная дверь, а как там дальше — лестница, лифт, консьержка, коврик у двери — это тайна, этого я никогда не видел и допущен не был...

...Вот такая прекрасная театральная сказка, театральная быль отпечаталась в памяти, и захотелось начать с этого. Столько здесь любви, признания, благодарности, уважения и тепла — вот в этом коротком путешествии из театра домой.

Географию его подхода к театру, к спектаклю так подробно подсмотреть не могу. Но когда мы играем «Три сестры», или «Женитьбу», или «Венецианский антиквар», где выходим вместе, часто вижу его сидящим перед театром. Он совсем не сразу туда входит. Присаживается на лавочке у Школы-студии среди гомонящих студентов или уже на скамье у самого входа в закулисную часть. Особенно живописно у Школы-студии. Ученики что-то щебечут, Чехов стоит, люди бегут; все как-то движется, и даже Антон Павлович, кажется, чуточку суетится... И только Невинный сидит так веско, статично, навсегда, что напоминает бронзовые фигуры в больших европейских городах, на лавочках, остановках транспорта — в самых оживленных местах. Например, в Женеве есть место, где эти бронзовые господа сидят, уходят вдаль, открывают зонтик, отличаясь от *толпы* только тем, что *толпа* эта исчезнет: поменяется мода, состарятся студенты и придут другие, а они здесь будут всегда, пока существует живая жизнь, люди, львы, орлы и куропатки. Вот и он так сидит. Как-то Гуляева цитировала Грибова: «Театр как девятый вал... Случайное смоет, а настоящее останется».

Я думаю об этом, видя грузную и грустную фигуру Вячеслава Михайловича почти перед каждым его вечерним выступлением.

Нас учили отличать ремесло от «высокого и духовного», осуждать ремесленническое... Редко кто говорил, что разделять это нужно осторожно, а различить этот тончайший зазор, должно быть, очень не просто. Это техника. Она есть у актера, и у бабочки, и у конструктора самолета. Откуда я могу знать технику конструктора? Разве я задумываюсь о ней, разве замечаю, глядя на рассекающую синее небо белую стрелу самолета? Тому, из чего складывает роль Невинный, *как* он это складывает, различить, понять, научиться почти невозможно. Границу между вдохновением, техникой, привычками, навыками,

917-м и 921-м штампами понять непросто... Хоть все это и присутствует у него на каждом представлении внятно.

Вот Чехов. «Три сестры». Чебутыкин. Замечательная работа. Наверное, даже лучшая в спектакле. Спектакль этот для меня особенно дорог и потому, что это первая моя работа с Ефремовым и первое знакомство, съеденная мешками «общая соль» и пыль с его артистами. Невинный, Мягков, Барнет, Саввина, Пилявская, Давыдов, Киндинов, Брусникин и молодые Лена Майорова, Сережа Шкаликов, Полина Медведева, Алена Хованская...

На репетициях Невинный говорил или совсем немного, или долгим монологом, почти всегда для меня непонятно заканчивая или начиная фразой: «А хотите, как по Невинному?..» Я путался, терял нить, казалось, что это у него дефицит общения или даже, может быть, какой-нибудь нарочный уход в сторону. Совсем не сразу я догадался, что это размышления, это фантазия, это мысли вслух...

Распутывал он узелки поразительно тонко.

— Как вы думаете, почему Чебутыкин не предпринимает ничего против дуэли Тузенбаха и Соленого? Он просто Ирину очень любит, понимаете?.. А барон ей совсем, совсем не пара. Ну, может быть, это по Невинному?..

И вот спектаклю уже немало лет, а Чебутыкин его по-прежнему последователен в своих чертежах человеческих конструкций. Что это? Техника? Конечно. С самого первого выхода он цепляет, нанизывает, как будто сам себя убеждает: так, так, только так!!!

У меня есть несколько любимых мест в этом спектакле... Первое, после третьего звонка сразу, когда актеры сползаются к выходу. Вот Любшин—Вершинин идет, почти бежит по диагонали сцены (он выходит чуть позже и не вместе с домашними). Что-то всегда бодрое всем посылает. Вот мы с Барнет рассказываем об усталости и юности на сцене... Дима Брусникин, обычно хмурый, Полина Медведева, Вера Сотникова — все стекаемся в левый угол сцены, где, кажется, давно, вечно, всегда сидит, оперев руки на суковатую палку, Невинный. Самый-самый первый приходит.

— Здравствуйте, Вячеслав Михайлович! (Это Полина или Ольга.)

— Здравствуй, дочка! (Всегда: «Здравствуй, дочка!»)

К нему как-то все подходят. Как к чему-то самому важному, как к центру. Это я вот только сейчас вспомнил и подумал — так он и есть центр этого ансамблевого спектакля. Потом — круг, фура, музыка, свет, и все мы пошли, пошли, побежали с дистанцией на четыре часа — в «Трех сестрах»...

Второе мое любимое место тоже за кулисами... Да как-то так все сложилось в этом спектакле, что трудно отделить сцену от кулис. Все и всё в кругу этом ефремовском. Второе мое любимое место — начало третьего действия. Чебутыкин появляется совсем не сразу — уже и мы с Полиной Медведевой—Ириной вышли, и Вершинину Ольга подала шинель, да почти все на сцене. И снова к выходу Невинный приходит раньше других. Не просто... Сидит один на стуле, мимо него проходят заплаканная Наташа, Ферапонт, Анфиса... Он все сидит. Полуоткрытый рот. Сбитое дыхание. Растрепанные волосы. Халат медицинский не застегнут, и один рукав спущен, чтобы потом, уже на сцене, барахтаться и не находить, не попадать в этот спущенный заранее рукав... Вот такие, кажется, детали заготовленные, но ведь состояние, содержание держит так задолго и в таком градусе, когда и не замечает — кто, что вокруг. Ну а что потом, на сцене, это уже все видели...

Именно там, в этой сцене пожара, мое третье любимое место.

— Что вы на меня так смотрите? — говорит Чебутыкин.

В спектакле же так все застроено (или не застроено), что никто и не смотрит особенно, я же оторваться не могу от него в этой сцене. И жалко его очень, и больно, и понятно все-все-все... И вот он весь свой этот (думаю, что любимый) монолог трагический говорит Тузенбаху... Так это неожиданно и точно, и не случайно. Все туда-туда-туда, когда на первых репетициях спросил, почему не останавливает дуэль. Ах, эти первые репетиции! Как долго они длились. И мы ворчали, не понимая, что это счастье и будет этому конец. И Ефремов начинал вдруг сердиться и отрицал все, что предлагали. И вот однажды, вернее впервые, *впервые*! Вдруг Вячеслав Михайлович мне так тихонечко, но громко,

как только он умеет, в самое ухо, — все слышат, а понимает только один. (Как раз перед этим я что-то предложил по сцене — то ли сесть, то ли встать.)

— Если вы, Виктор Васильевич, хотите в этом месте сесть, то скажите Олегу Николаевичу, что хотите резко выйти. Тогда он вам, скорее всего, скажет: «Да нет, зачем это выходить?! Это глупо. Ты лучше сядь». Вот вы и сядете. Если же вы сразу предложите сесть, и даже если это будет очень верно, вам обязательно придется далеко-далеко уйти, а где-то репетиции на десятой он предложит все-таки сесть. Вот попробуйте.

Я не решился. Но много раз потом убеждался в правоте Невинного. Самое поразительное, я долго отслеживал у него этот хитрый актерский «вольт». Ничего подобного. Не подкопаешься. Ни сучка ни задоринки. В нашем спектакле почти все по сцене ходят — не сидят, не стоят (особенно в первом действии). Так хотел и просил нас Ефремов. Сидит только Чебутыкин. Да не просто. В самом центре устраивается, куда посадил его Олег Николаевич.

Казалось мне всегда, что он любит и может *сам* все себе построить, придумать, даже текст сочинить... И однажды после какой-то очень сильной, тратной пробы его в «Сестрах» говорю:

— А вы не хотели бы Шекспира сыграть? Трагедию чистую. Монороль?

Он так задумался, задумался, куда-то в себя посмотрел, кажется.

— Да знаете... Нет. Слишком много для этого нужно слагаемых. Режиссер — раз. Пьеса — два. Главное же, чтобы режиссер смог мне объяснить и сам понимал, почему именно я, — три. То есть я говорю о решении — четыре.

Так все просто рассчитал... рассказал коротко и просто, как, собственно, ставить сегодня спектакль.

Эти его «счеты-подсчеты» иногда просто обескураживают и сводят с ума. Все знают, что в МХАТе испокон века умели говорить на сцене «штатским» голосом, то есть так, когда в зале не слышно, а на сцене... Невинный — безусловный лидер этих лабораторий. «Три сестры» или «Женитьба» да и «Венецианский антиквар» — случалось это везде... Темы самые разные. Места самые неподходящие. Громкость самая вольная. Артикуляция четкая, а в зале не слышит никто! Играем. Кто-то из молодых тянет сцену (заметить нужно, что Вячеслав Михайлович иногда и сам грешит этим, но это мне «не по рангу» и не по таланту ревизовать). Разворачивается он ко мне и громко, на паузе третьего нашего молодого коллеги: «Раз! Два! Три! Четыре! Пять! Шесть!» Далее идет общая наша, уже тройная пауза, и корифей так же четко, звучно и с удовольствием завершает пассаж, даже скандируя: «*Бес*-по-лез-но!», ставя особое ударение на первое «бес».

Спектакль «Три сестры» изменился. Кажется, что уходит от нас... Оставляет. Иногда я его не узнаю. Он стал длиннее. Его разрушили вводы. Трогать там все можно только очень осторожно... Спектакль этот рождался странно. Он как будто соткан из воздуха даже не пьесы, а тех длящихся, бесконечных репетиций... Мне кажется, что я даже помню луч солнца из окна в кабинете, его путь на журнальный стол, за которым всегда сидел Ефремов, паркетный пол, часы Станиславского у двери... Все уходит, меняется, истекает. Хотя вот Невинный играет почти премьерно. Иногда я думаю, что понимает он острее других: спектакль наш кончается. Вот исчезнет и останется только мертвая, неловкая телевизионная версия, ее снимали летом, в пустом зале, в жару, уже когда не было Олега Николаевича. Наверное, поэтому мне мерещится во время нашего четырехчасового путешествия, что Невинный играет, как будто напоминая всем — вот ведь как было-то...

По Невинному.

После «Трех сестер» была «Женитьба». Гоголь. Царство звука, словесных оборотов, музыки фразы. Лучшая его пьеса. Яичница — ну написан для Невинного. Он так и репетировал — всласть. И верилось, что Художественный театр вышел из Малого. Где-то рядом с нами был Щепкин. И даже Калягин засматривался на Михалыча, разводил руками и говорил:

— Ну ты посмотри, что делает... Что хочет!!!

А он в самом деле не отказывал себе ни в чем. До буковки доигрывал каждую фразочку. Такие тонкости есть, невидимые просто. И ведь это при довольно ярком, внятном, хрестоматийном, даже традиционном решении. Например, когда он, стесняясь, даже смущаясь слегка, называет впервые свою фамилию, рассказывает, что если сказать «Яичницын», «то будет похоже на собачий сын». Когда

же наконец, представляясь, все же был вынужден произнести фамилию полностью и точно — Невинный некоторым образом исхитрялся и вместо последнего «...ница» произносил как-то так мудрено. Вроде и «Яичница», а может быть, «Яичницы»... почти «Яичницын», но на «собачий сын» не похоже. Это невозможно пропустить. Если не ошибаюсь, грим себе он рисует сам. Чебутыкина он мне показывал и сделал потом себе все, как на том эскизе во время первых репетиций. Вот и в «Женитьбе» тоже грим по Невинному, по эскизу. Жестокий человек. Огромный. Жилет с цепью. Кулак «с ведро величиной». «Прибьет! Точно прибьет!» Как будто он собирал, вылавливал, выписывал по всей пьесе все эти алмазы гоголевских характеристик, соединяя, и рисуя, и удивляясь. Наслаждаясь!

Жарко. Лето. Сидит, обмахиваясь особенным своим платочком, раскручивая его, как купчиха кустодиевская, — на себя, от себя. Потом повяжет его фуляром вокруг могучей шеи, едва схватив кончики в узелок. Пыхтит. Молчит. Насупился. И на сцене — легкий! Отточено, отделано все, не пропущено ни одного «чиха». Про эти чихания Яичницы...

— Вы заметили, что я трижды чихаю, то есть тремя способами?

— Это как?..

— Можно сказать «ящик» и на сильном «ящ» — чихнуть! Можно сказать «хрящик» и на «хря» — чихнуть, а можно сказать «спички» и на сильном «чки» — чихнуть.

Я обомлел и не поверил, что сегодня начало третьего тысячелетия... Показалось мне, что войдут сейчас Ленский, Щепкин, Живокини и расскажут мне что-нибудь еще. Так и хожу каждый раз смотреть, как он нюхает табак и чихает тремя способами, по Невинному... Ведь кто-то ему все это передавал? Учил? Или он сам сочинил, открыл? Может быть, кто-то совсем далекий, забытый, затерянный в театральных печальных десятилетиях, нам шлет привет, вот так — по Невинному.

И еще одна часть моего счастья с Невинным — это, конечно, «Венецианский антиквар» Карло Гольдони. Не самая лучшая пьеса — одноритмичная, с интригой, которой, собственно, и нет... Так, ссора — склоки — споры... Спектакль назвали «Венецианский антиквар». И два патриота и певца Гоцци — Венеции — канона Николай Михайлович Шейко и Валерий Яковлевич Левенталь переселили нас всех совсем в иной, сочиненный, призрачный мир. Сценография красива почти так же, как таинственный город. Кончается Черный карнавал, гаснет и исчезает крошечная, вечная Венеция, и гондола с позолоченным юным Арлекином медленно, из одного портала в другой завершает этот странный, грустный, пленительный поклон Гоцци, Гольдони, венецианских комедиантов.

Роль Невинного не первая, по Гольдони, но не по Невинному... Неожиданно все перевернулось, и все названия — «Свекровь и невестка», как у Гольдони, «Венецианский антиквар», как у Шейко, — забылись, испарились, а в спектакле царил Невинный-старший. Он с удовольствием и любовью, смело общался с залом на короткой ноге. И наконец верилось, что дядя Костя Варламов сказал Мейерхольду: «Я тут сяду, а ты меня стилизуй». И имперский «Дон Жуан» вертелся, пульсировал вокруг центра — Сганареля.

Вот наша первая с ним встреча в спектакле. Встреча графа Ансельмо и Панталоне. Из кулисы в кулису мы идем визави с открытыми объятиями к центру сцены, к суфлерской будке. Следуют канонные объятия, поцелуи; последний поцелуй воздушный — комплимент залу. Панталоне—Невинный изящно, чуть даже смущаясь, снимает маску, приоткрывая лицо, и зал взрывается овацией!!! Овацией узнавания. Что такое «лацци», о которых с упорством академика театра и педанта твердил Шейко, я, конечно, в конце концов понял, но как это делать, чтобы получать удовольствие, войти в диалог с залом, быть легким, не надсадным, как осенняя муха, — это вопрос не ко мне... Это к Невинному, который всю жизнь будто только и ждал этих ненавистных мною моментов, когда я оказывался наедине с изумленным и... не отвечающим мне никакими реакциями измученным зрителем. Невинный же просто расцветал, удобно устраивался в этих лацци, казалось, солнце на голосе! Каждый спектакль он импровизировал и приносил из дома новую частушку, с удовольствием угощая ею партнера. Частушки эти были — по законам спектакля, режиссера и, собственно, лацци — фривольного, площадного содержания.

Как будто из другого века все... В.В.Невинного-младшего тоже нельзя не заметить в этом венецианском королевстве «Антиквара». На каждое его появление реагирует зал. Он «держит» публику, владеет стилем, играет жадно, зная, как будто на вкус, удовольствие от любимых итальянских точек после сцен, самых разнообразных, но всегда победительных.

Вот и поклоны финала. Вот и конец Черного карнавала. Погасла Венеция. Растаял гондольер. И... Взрыв!!! Свет, звук, роскошь поз, финальные маски!!! Звуки аплодисментов регулирует сама публика, включаясь в вакханалию, воронку, блеск финала.

Поклон Невинного-старшего — предпоследний, — уже мчится музыка, все мелькает, но каким-то чудом он как бы и не вместе с музыкой, а рядом, и не идет, и не танцует — облаком наплывает на зал, ловит музыкальную точку и... Поза — раз! Поза — два! Комплимент — три! Зал теряет ритм аплодисментов, взрывается, голосит, бурлит — браво!!! По Невинному. По звуку, силе так разрываются фанаты в опере, так требуют прима-балерину после «Лебединого». После Невинного выходим и мы с Татьяной Евгеньевной Лавровой, хватает и нам от невинного пирога. Вполне хватило бы и для Феруччо Солери...

И на прощание, в надежде еще когда-нибудь и где-нибудь встретиться с ним, — я удивляюсь, проходя мимо Школы-студии Художественного театра, и грущу от мысли, что студенты, которые приходят и на что-то надеются, не услышат и не узнают многого от Невинного...

Он рассказал бы им, как перед каждым «Ревизором» он успевал сделать для своего Хлестакова маникюр в парикмахерской. И совсем-совсем не для того, чтобы это было видно со сцены...

— Мне казалось, что мог бы Иван Александрович заскочить ненароком к цирюльнику.

Он рассказал бы им о своем знаменитом курсе. О Булгакове и «Кабале святош», где он играл Справедливого Сапожника и его герой стал вторым центром пьесы. И мотивировал бы это. По Невинному.

Когда-то и меня ввели в тот, первый спектакль. Я входил туда без репетиций, совсем срочно. Роль мне посоветовали переписать и вложить листки в серебристую «королевскую» папочку, которая в руках Людовика присутствовала в качестве безделушки, собачки, игрушки. На самом же деле была спасением. Именно оттого, что весь булгаковский текст мне пришлось *прочесть* внятно и по знакам препинания, в нескольких местах сцены я услышал боковым (штатским) слухом аплодисменты. Они совершенно не относились к моему исполнению и владению репризой. Просто Булгаков планировал и знал. Здесь — раз! Здесь — два! И, возможно, здесь — три! Иначе быть не может. Иначе неверно. Не по Булгакову. Вызывает меня к себе в уборную Учитель (какое наслаждение иметь честь и возможность так его приветствовать: «Здравствуйте, Учитель!»).

— Вот вам аплодируют три раза. Я слышу. А хотите больше?

Что-то мычу невнятное в ответ.

— Значит так... В этом месте пауза — текст — раз! В этом — дождитесь реакции и добавьте совсем тихо — два! В этом... Да, с курицей, когда ужинаете с Мольером! Не торопитесь, совсем не торопитесь... Тут я ведь (Шут) и собаку могу изобразить, а вы меня кормите. Давайте, отнимайте... Долго можем играть. Иннокентий Михайлович знаете, *как* долго это делал?.. Это только я и Олег Николаевич помним... А что делать? Ждем. Король. Попробуйте.

Я попробовал и урок выдержал. Получилось. Спасибо ему за «по Невинному».

Этот замечательный перечень можно вспоминать, снова и снова наслаждаясь мелочами, восхищаясь памятью прошлого.

Когда-то давно Елена Владимировна Юнгер говорила, поражаясь бойкости перьев наших критиков, у которых эпитеты «блистательный», «выдающийся», «виртуозный», «великий» и «*гениальный*» используются так часто, как «теплее», «еще теплее», «горячо», «жарко»... Она грустно недоумевала, огорчаясь: «Русский язык исчезает, а гениальный артист, запомните, или просто гений рождается раз в столетие. Один раз».

Может быть, мне повезло. Я почти уверен, что это так. Я видел то, что случается раз в столетие.

«В движении»,
режиссер
Ф.Янковский

ЕЛЕНА ЯЦУРА

Битва за авторскую подпись

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Может быть, поговорим о перспективах продюсерского цеха?
Елена Яцура. Я довольно тяжелый собеседник в этом смысле, потому что все-время думаю про политкорректность и как бы кого не задеть...
Е.Кутловская. Тогда начнем с простого... с разговора о жизни, с разговора о твоих личных предпочтениях.
Е.Яцура. Согласна, давай начнем с простого.
Е.Кутловская. Скажи, ты любишь буржуазные места, ну, к примеру, кафе «Пушкин»?
Е.Яцура. Буржуазными местами не пренебрегаю и кафе «Пушкин» посещать люблю.
Е.Кутловская. Когда ты включаешься в работу над тем или иным фильмом, ты предполагаешь, что твой потенциальный зритель — буржуа, или молодой революционер, или старый пацифист, или просто любопытный человек?
Е.Яцура. Естественно, что мне бы хотелось делать кино для самых широких слоев населения, и для буржуа в том числе. Надеюсь, что я делаю проекты для заинтересованного в жизни человека. В возрасте от тринадцати и старше...
Е.Кутловская. Про что фильм «В движении»?
Е.Яцура. Про забег в 90-х. Про выбор: бежать или не бежать, стоять или плыть. Это характеристика состояния, в котором пребывает личность, главному герою, журналисту Саше, важно не стоять, а находиться в движении. Нам же — продюсерам и режиссеру — важно еще и другое: что это за движение, какова его цель и есть ли она вообще. Это универсальная история для всех и каждого.
Е.Кутловская. Ты думаешь, провинциальный зритель поймет философскую подоплеку истории картины Янковского?
Е.Яцура. Да, конечно. На мой взгляд, это предрассудок по поводу того, что зритель в провинции не такой, как в Москве. Да, темпоритм движения разный, в Москве все бегут и толкаются, в уездных городах ходят медленно и осторожно. Но характер и направление движения, поверь, абсолютно идентичны.
Е.Кутловская. Некоторые критики считают, что картина «В движении» — это римейк.
Е.Яцура. Мнений очень много. Кто-то воспринимает этот фильм как римейк «Сладкой жизни» Федерико Феллини, кто-то как римейк вампиловской «Утиной охоты», кто-то вспоминает «Осенний марафон». Г.Островский и Ф.Янковский римейк не планировали. Время, в которое мы создавали этот фильм, диктовало набор тем. Мы продолжаем находиться в пространстве постмодернизма, и широкий ассоциативный ряд — норма, а не исключение и уж тем более не недостаток.
Е.Кутловская. Когда ты продюсируешь фильм, на что делаешь ставку в первую очередь: на имя актера, профессионализм режиссера или еще на что-то?

Елена Яцура

Е.Яцура. Наш критерий таков: талантливое или неталантливое, живое или неживое. Часто получаем не то, что заказываем. «В движении» — именно такой случай. Хотели в большей степени сделать историю про любовь — получили историю про жизнь и ее парадоксальное движение. Хотели видеть картину с однозначно счастливым концом — получилось не так однозначно. Вообще, всегда и все зависит от партнеров, мои партнеры (кстати, обязательное условие –равноправное партнерство) согласовывают со мной и друг с другом список тем, которые мы заказываем. Мы не пытаемся предлагать режиссеру и сценаристу снимать непременно жанровые вещи — наша задача создавать более сложные истории с нетривиальным алгоритмом формы и содержания. Иногда получаем то, что хотим, иногда — нет.

Е.Кутловская. Как на вашем горизонте появилась Вера Сторожева, режиссер картины «Небо. Самолет. Девушка»?

Е.Яцура. Вера была знакома с Ренатой и, будучи режиссером по образованию, давно хотела снимать полный метр. Рената написала для себя роль. Вера явилась творческим заказчиком этой роли, и таким образом я получила в комплекте Ренату и Веру. Иными словами, случайно мне эту историю подбросили...

Е.Кутловская. А тебя такие случайности не смущают?

Е.Яцура. Понимаешь, человеку, который подбросил мне вышеназванный «комплект», было наверняка известно, что я им заинтересуюсь.

Е.Кутловская. А в процесс работы ты вмешиваешься?

Е.Яцура. Конечно.

Е.Кутловская. И на каком уровне?

Е.Яцура. На самых разных.

Е.Кутловская. Приведи пример.

Е.Яцура. Понимаешь, производство требует дисциплины. Я должна наверняка знать, каким будет качество звука, качество изображения. Я должна предвидеть конечный результат. Качество фильма — очень важная вещь и для фестивалей, и для продаж. Соблюдая нормальный производственный цикл, мы можем создавать по-настоящему интересные, креативные вещи. Поэтому я принимаю активное участие в кастинге, в разработке режиссерского сценария (я его не пишу — я участвую в работе над общей концепцией), я должна просчитать качественную составляющую визуального решения. По возможности, придумать его. Например, в картине Сторожевой визуальный ряд — результат коллективного творчества. Мы приняли решение подвергнуть изображение цветокоррекции, чтобы избежать насыщенности цвета. Изображение сканируется, загоняется в цифру и корректируется, изменяется так, как нам кажется правильным. Дальше из цифры оно переводится на новый негатив, с которого в дальнейшем и печатается копия. Известный пример подобного изображения — «Амели». Там все зеленее, розовее и загадочнее, чем на обычной пленке с обычным цветом. Но мы с Верой и Ренатой не хотели, чтобы было отчетливо видно, что над картинкой производили какие-то манипуляции. Просто изображение должно быть немного другим.

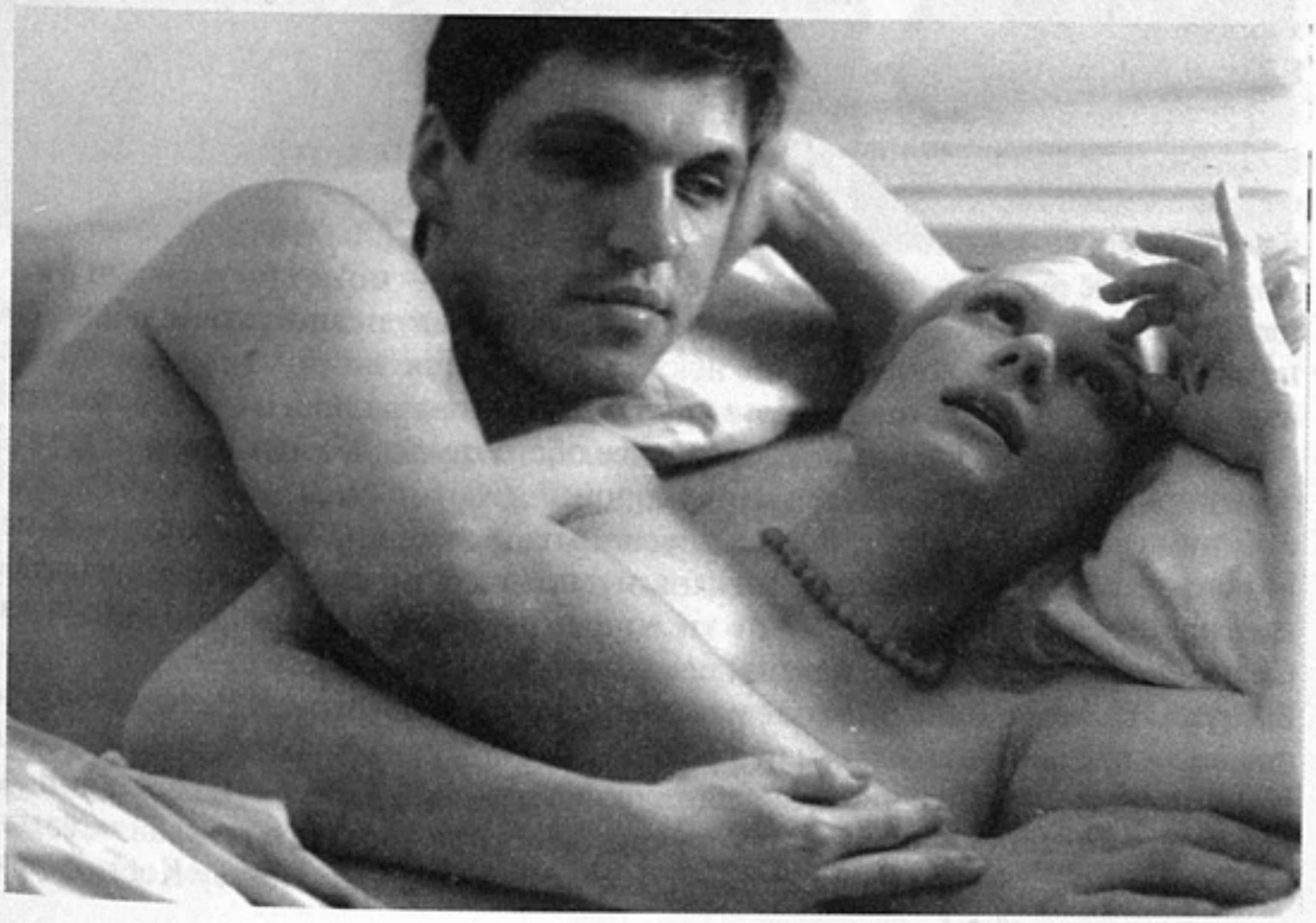
Е.Кутловская. А деньги были вложены, как в «Амели» или в «Антикиллера»?

Е.Яцура. Нет. Мы обошлись более скромными средствами. Но я бы хотела, чтобы было ясно: особое изображение неба — это не только вопрос цвета. Это вопрос резкости, глубины кадра. То же и со звуком. Мы с С.Мелькумовым по очереди сидим на перезаписи, потому что звук — это третья революция в кино, а «долби диджитал» у нас делают совсем недавно, поэтому сидишь и говоришь звукорежиссеру, что не надо убирать громкость, в кинотеатре будет плохая слышимость, следишь за тем, чтобы не «съедались» низкие частоты. Иначе все потеряется. Это элементарная производственная дисциплина с моей стороны. В фильме «Небо. Самолет. Девушка» мы убирали все бытовые шумы. Звукорежиссеры страшно боятся пустоты в кадре, но поскольку вся картина построена на диалогах и бытовое «треньканье» там абсолютно ни к чему, то мы не мытьем, так катаньем вытаскивали из машин половину звуков.

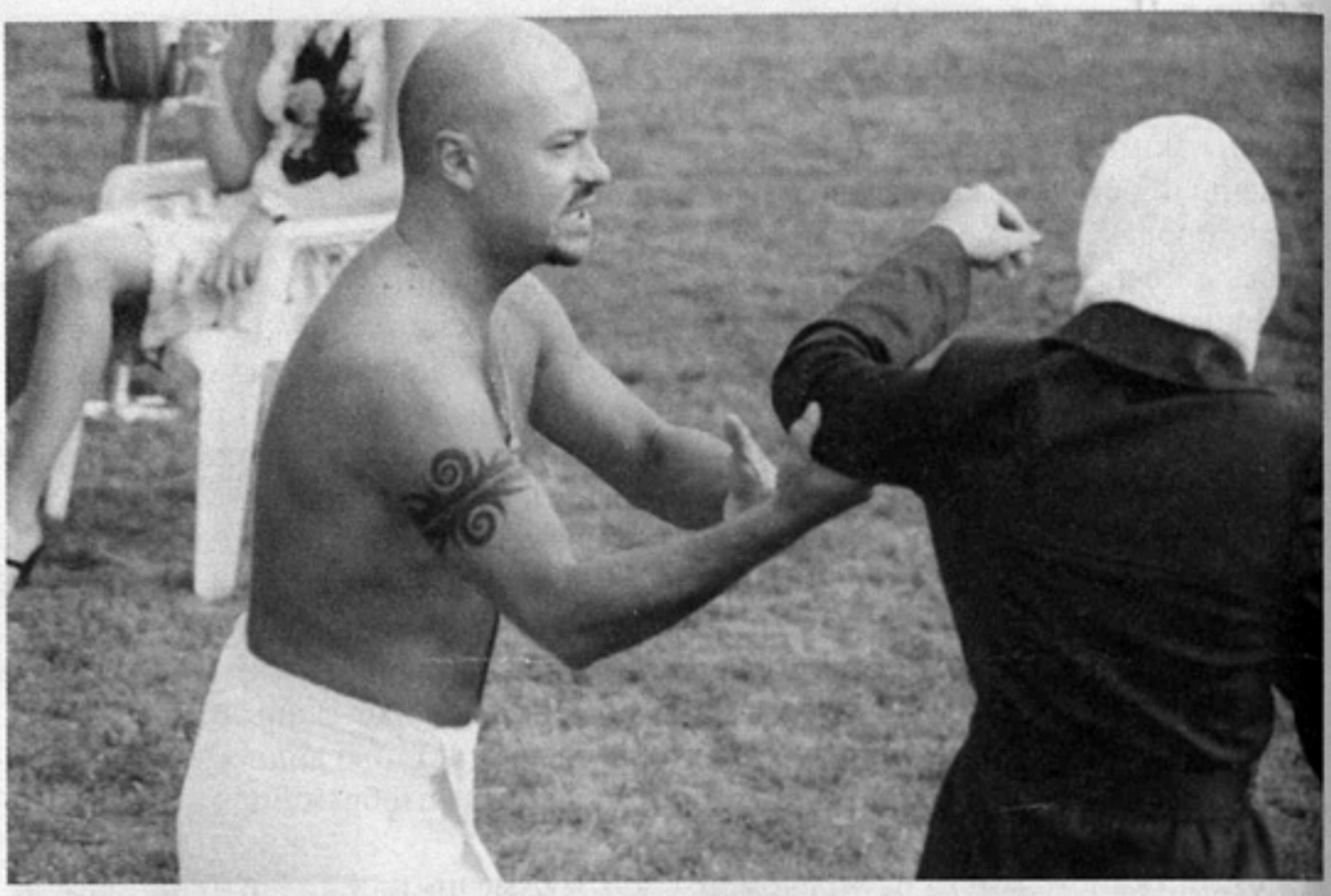
Е.Кутловская. А кастинг... Кто пригласил Константина Хабенского на главную роль в фильме «В движении»? Филипп Янковский?

Е.Яцура. Кастинг любой картины обсуждается коллективно.

Е.Кутловская. Наверное, есть личное отношение режиссера к распределению



«Небо. Самолет. Девушка», режиссер В.Сторожева



«В движении», режиссер Ф.Янковский

ролей. Он, скажем, непременно хочет какого-то конкретного актера. А с вашей, продюсерской, точки зрения, этот актер не годится.

Е.Яцура. Если предлагаемый человек явно не подходит на роль, значит, его не будет.

Е.Кутловская. А как ты определяешь это самое «явно»?

Е.Яцура. Существуют пробы. Костя Хабенский был нашим предложением, но мы в нем не были уверены. Просто предлагали как один из вариантов, а их было множество. Мы не торопили Филиппа до последней секунды. И за неделю до начала съемок Янковский наконец определился с Костей.

Е.Кутловская. Ты не планируешь запустить в производство историю про олигарха или что-то в этом роде?

Е.Яцура. Нет, мы не планируем связываться с бестселлерами, по крайней мере в ближайшее время.

Е.Кутловская. А разве «104 страницы про любовь» Эдварда Радзинского не бестселлер?

Е.Яцура. Наверное. Но я предпочитаю думать, что мы работали просто с очень хорошей историей.

Е.Кутловская. А такой сентиментальный сюжет, на твой взгляд, сейчас актуален?

Е.Яцура. Я считаю, что он очень уместен. Я считаю, что русские сильны своей сентиментальностью. И поскольку мы не обладаем экзотическим разрезом глаз и столь же экзотической культурой, то наш следующий большой европейский успех — а нас очень интересует европейский рынок — может быть связан с нашей национальной сверхчувствительностью, особой душевностью. Вообще, это не очень правильно, когда русское искусство пытается занять уже занятую и освоенную европейцами нишу. Мы так очень сильно «пролетаем». И не надо забывать, что у нас не Голливуд. А последнее обстоятельство, между прочим, часто игнорируется режиссерами... И они проигрывают.

Е.Кутловская. Почему ты всегда работаешь в паре с кем-то? Говорят, будто ты не в состоянии самостоятельно найти деньги и не можешь одна организовать сложный процесс... Ну еще говорят, что ты опираешься на сильного продюсера — на Сельянова, например, — и на его плечах добиваешься славы...

Е.Яцура. Работа с Сельяновым происходила иначе. Во-первых, этот проект — фильм «Апрель» — не выбирали продюсеры. Проект выбрал продюсеров сам. И во-вторых, мы с Сельяновым работали над разными вещами, не сталкиваясь в работе. «Апрель» — производство, тянувшееся три года. Его запускал Сельянов, который имеет отношение к раннему сценарному творчеству Кости Мур-

«Апрель», режиссер К.Мурзенко

зенко и был очень заинтересован в его режиссерском дебюте. А потом уже подключилась я.

Е.Кутловская. Ты одновременно запускаешь несколько проектов. Зачем?

Е.Яцура. Потому что я понимаю: надо очень быстро двигаться. Нельзя пропустить момент. Спустя год мне уже смешно смотреть, как сделано то или иное кино. Технологии и идеи кажутся устаревшими. Но то, что ты делаешь сейчас, с сегодняшней точки зрения, обязательно должно казаться идеальным. Пусть завтра уже нет, но сегодня — да. Поэтому если я вижу, что есть соратники, которые в быстром темпе помогут разрулить множество вещей, я только рада такому партнерству. Скажем, Федя Бондарчук помог достать деньги, необходимые для картины Янковского. И мы абсолютно равноправны в производстве. Но производство — слишком непростое занятие для одного, в русском кино сегодня так. Важно и другое — мне необходимо сопротивление партнеров, оно дает креатив, дает искомый идеал. Я люблю спорить.

Е.Кутловская. Но Сельянов работает один?

Е.Яцура. Не мое дело анализировать его работу. У нас разный подход к процессу, к идеологии, мы работаем по-разному. У него так сложилось, у меня по-другому. И репертуарная политика у него другая. У нас ставка на дебюты, а дебюты – хлопотное занятие. У него есть известный и опытный Балабанов, был Бодров. У нас, кроме Месхиева, нет постоянных режиссеров. Мы — другое поколение, и у нас другие претензии к технической стороне дела, к музыке, к визуальности, к рынку. Знаешь, более качественный ответ на этот вопрос ты получила бы от режиссеров и моих партнеров по производству, а не от меня.

Е.Кутловская. А почему бы тебе не замедлить темп и не сосредоточиться на чем-то одном?

Е.Яцура. Нерентабельно производить одну картину. Мне нужно, чтобы их было пять-семь. И мне в принципе неинтересно работать над одним проектом – такой я человек.

Е.Кутловская. Кто ищет деньги?

Е.Яцура. В том числе и я. Поверь, я хорошо справляюсь с производственным процессом. Я знаю все контрольные точки, все подводные камни.

Е.Кутловская. С твоей точки зрения, Р.Литвинова — личность или женщина, которая вызывает аллергию у ряда зрителей своей манерой говорить, двигаться?

Е.Яцура. У Ренаты после «Неба» должна начаться совершенно другая жизнь. Мне кажется, после выхода этого фильма на экраны отношение зрителя к ней изменится. Она из поколения людей безгеройного времени — времени, когда кино как большой истории не существовало. Она участвовала в производстве удачных штучных вещей — этим, собственно говоря, и определялся кинематограф 90-х... Это было кино талантливое, но не массовое и не народное. Поэтому отношения Литвиновой с публикой только начинаются. Я имею в виду отношения «звезда — публика». История Ренаты мутировала в сторону.

Е.Кутловская. От вычурной экстравагантности к человеческой простоте?

Е.Яцура. Можно и так сказать. Литвинова даже внешне изменилась. Я говорю о макияже, о возрасте...

Е.Кутловская. То есть?

Е.Яцура. Ну грима меньше, зрелости больше. Рената превратилась во взрослую женщину, которая не столько играет с жизнью и уж тем более не столько играет в жизнь (довольно характерное состояние для прошлой Ренаты), сколько жизнь играет с нею. Ты знаешь, мы показали картину молодым и абсолютно далеким от кино, от критики людям, и они дружно сказали: «Это кино про то, *что такое женщина*». Рената ушла от эксцентрической пустоты, от придуманности к естественности. Это не сумасшедшая женщина — это своеобразная женщина. Ее история — подвиг. Наступит матриархат или нет, но героиня будущего – женщина, в меру активная и в меру своенравная.

Е.Кутловская. Говорят, сегодня карьера делается главным образом через постель (ну это пока матриархат не наступил, конечно).

Е.Яцура. Ты меня хочешь спросить, как я всего добилась? Без постели. Сама.

Е.Кутловская. Неужели наше время такое позволяет?

Е.Яцура (*недовольно*). Ну, в данном случае позволило. Не надо драматизировать, жизнь дает большие возможности играть, в ней есть огромное пространство, где можно и выигрывать. Я не знаю золотого правила, как сделать карьеру, но знаю точно: надо думать о том, как и что надо для этого сделать. И если эти как и что сделаны правильно, удачно, остальное происходит само собой. Я весьма болезненно относилась к тому, что меня долгое время не писали в титрах как продюсера. А придумывали то, чего на свете не бывает: рекламный маркетинг или что-то в этом духе. Мне долго говорили: «Нельзя писать тебя как продюсера, потому что ты очень молодая и такого не бывает». Молодая и продюсер, понимаешь? И к тому же еще и женщина. Ужас!!! Но я никогда не отказывалась от того, чего хотела, — не боялась рисковать, не боялась играть в долгую игру, не боялась сидеть без денег. Если я за что-то и боролась, так это за то, чтобы под моей работой были мое имя и подпись. Так должно быть у всякого дела, у всякого явления. Ведь все работы, которые делаются в нашем бизнесе, — авторские. Битва за права, за авторскую подпись, действительно, происходит ежедневно.

Е.Кутловская. Что ты называешь авторским проектом?

Е.Яцура. Все наше кино — это не госзаказ и не проект крупной компании... Это нечто дополнительное. Оно возникает интуитивно, по некоему наитию и некоему хотению. У каждого свои отношения — какие есть, такие есть — с телевидением, каждый, как может, устанавливает контакты с кинотеатрами. Пространство бездонно! Оно до сих пор в российском кино никак и никем не очерчено.

Е.Кутловская. Я слышала, что ты хитрая...

Е.Яцура. Нет... я просто не буквальная.

Е.Кутловская. Тебе нравится, когда, входя в кабинет, подчиненные трепещут?

Е.Яцура. Ни в коем случае. У меня есть подчиненные, которые пребывают со мной в каких-то бесконечных диалогах и спорах. И это норма. Я принимаю все ими сказанное к сведению и уверена, что кроме пользы наши споры ничего не принесут.

Е.Кутловская. У тебя имидж очень доступного, демократичного продюсера. Ты играешь в демократию?

Е.Яцура. Да нет. Так всегда было. Зачем менять устоявшиеся правила, если они всех устраивают?

Е.Кутловская. Ты критик по образованию. Не хочешь про что-нибудь написать? Вспомнить прошлое?

Е.Яцура. Не знаю. Я столько всяких бумаг пишу, заявок и т.д. Я вполне успешно реализуюсь.

Е.Кутловская. Скажи, на какую звезду продюсеры готовы сегодня поставить?

Е.Яцура. Какие звезды? О чем ты говоришь?! Старые советские звезды «не работают» для аудитории кинотеатров. В кино ходит другое поколение, которое не знает, что такое советское кино. А молодые становятся звездами в процессе реализации кинопроекта. Пример — Женя Стычкин стал известен после «Апреля». Может быть, спустя некоторое время уже Стычкин и его имя будут работать на проект. А в нашем случае (и таких — 99 процентов) проект работал на него.

Е.Кутловская. Ты дала возможность снимать фильм критику М.Брашинскому, это авантюра?

Е.Яцура. Нет. Я ему верила и верю.

Е.Кутловская. Но у него же нет опыта, он не умеет снимать кино.

Е.Яцура. И К.Мурзенко не умел снимать кино... А студенты ВГИКа не умеют даже читать сценарий — они путают ремарки с репликами. Зато масса народа умеют квалифицированно снимать кино, однако лучше бы они его не снимали.

Е.Кутловская. Твои планы на ближайшее будущее?

Е.Яцура. Ближайшее будущее — режиссерский дебют Ренаты в полном метре. Фильм будет называться «Богиня». Есть еще «9-я рота», которую делает Ф.Бондарчук. В работе картины режиссеров Д.Месхиева и И.Хржановского.

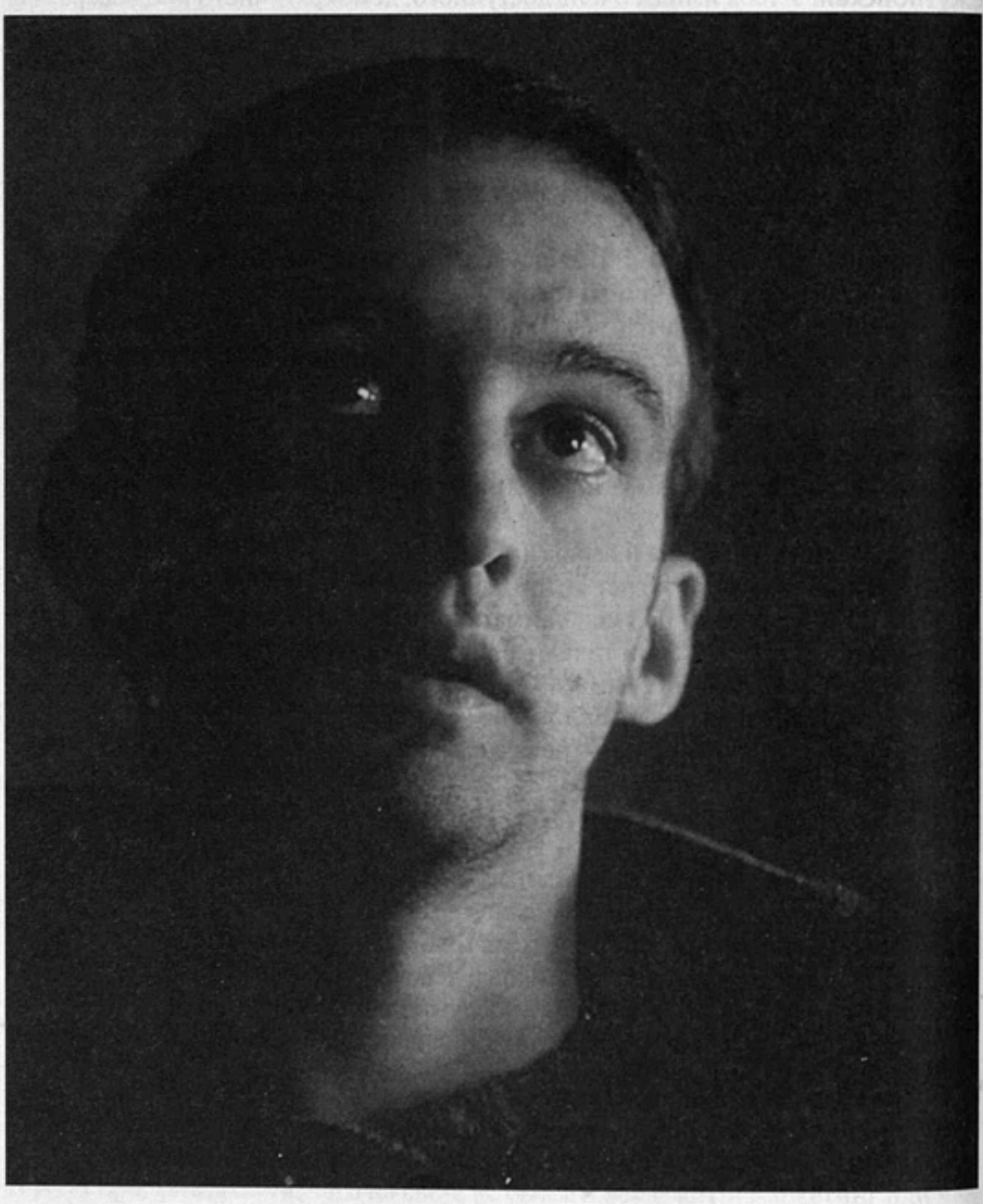
Е.Кутловская. Ты говорила, что делаешь ставку на дебюты. Разве это дебютанты? Неужели нельзя найти неизвестных мальчиков и девочек, которые нуждаются в продюсерской поддержке больше, чем Бондарчук и Месхиев? Получается, что ты делаешь ставку на имена, хотя говоришь, что имен нет...

Е.Яцура. Я ищу талантливых мальчиков и девочек, но пока не нахожу. Да, нужны гарантии. Прости, но я не могу не задумываться о том, каким будет финал процесса. Пока мне не попадается такой неизвестный мальчик, который внушил бы мне уверенность в благополучном завершении дела.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Наследник по прямой

А н н и. Я не верю, что Святой дух — это голубь.
Н и к о л а с. Я тоже.
А н н и. Голуби могут быть какими угодно, только не святыми.
Н и к о л а с. Они какают на подоконник.
Диалог детей из фильма «Другие»



Алехандро Аменабар

Фильмография режиссера Аменабара включает сейчас пять позиций, сценариста Аменабара — шесть, а композитора Аменабара — семь. Всем троим тридцать лет, и на троих у них одна биография, что не сильно облегчает задачу. По крайней мере, это нисколько не проясняет ни универсальность его творческой личности, ни уникальный для принципиального amateur'а профессионализм, ни мрачный колорит его фантазии.

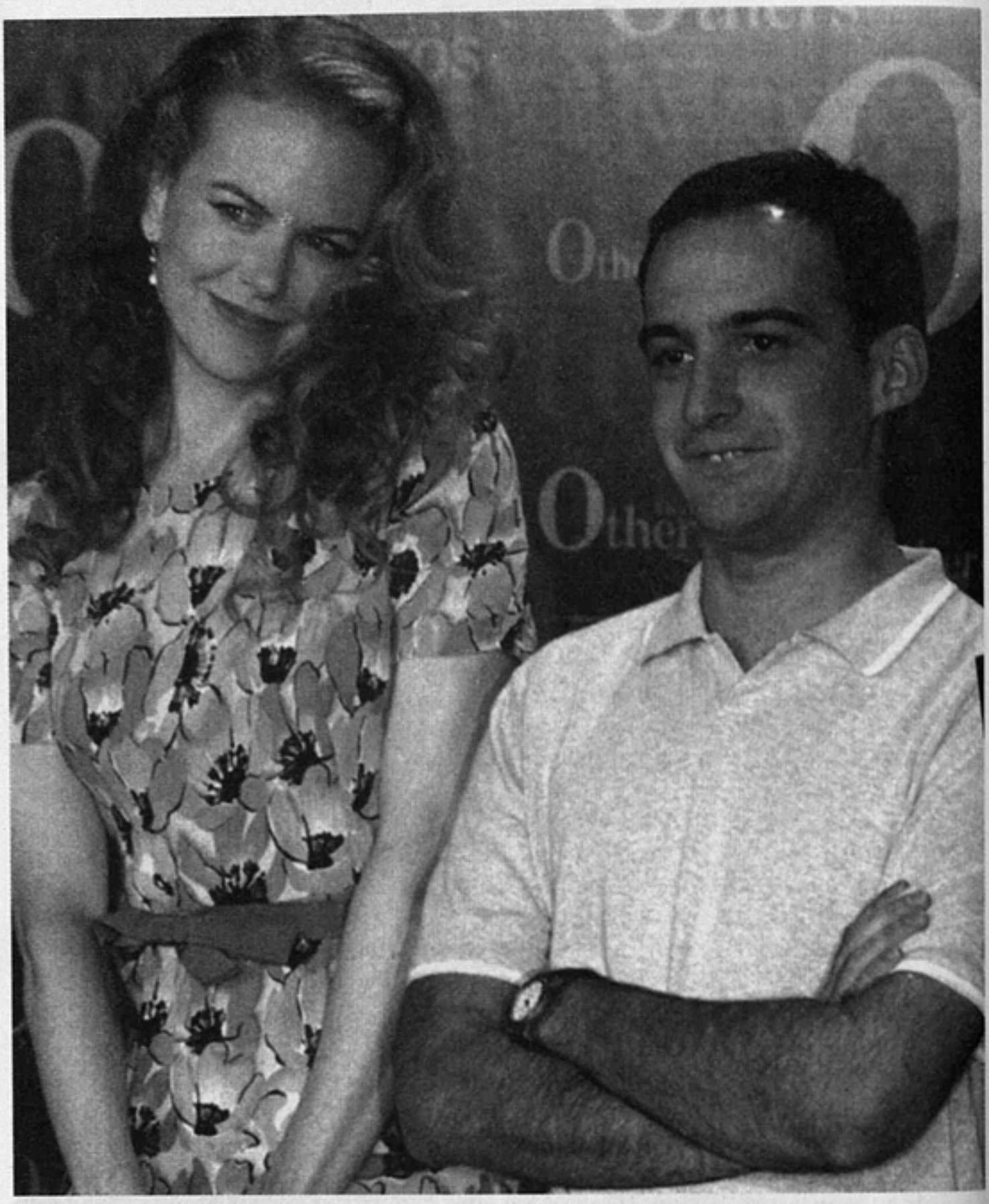
Получилиец, увезенный из Сантьяго в младенческом возрасте за пару меся-

цев до пиночетовского путча. Полуиспанец, выросший в Мадриде, но нисколько не озабоченный национальными фобиями, национальным колоритом и национальной историей. Обладатель одной из самых крупных в Европе коллекций саундтреков, полюбивший кино через музыку к фильмам. Любитель-самоучка, которому другие режиссеры доверяют озвучить свои творения. Недоучившийся студент, отчисленный из киношколы за отсутствие интереса к изучаемому предмету. Дебютант, отмеченный профессиональными наградами за свой названный «ни на кого не похожим», профессиональный почерк. Режиссер, дважды использовавший хичкоковские мотивы (раздвоение девушек из «Головокружения» в «Открой глаза» и облик Грейс Келли в «Других») и никогда не расширявший свой личный список предпочтений (Кубрик, Спилберг, Кэмерон) именем Хичкока. Еще совсем молодой человек, чьи истории почти постарчески жестко назидательны.

Три большие картины: молодежный иронический хоррор, снятый за год до «Крика» Уэса Крейвена и задолго до «Звонков» Хидэо Накаты («Курсовая работа», вышедшая за пределами Испании под названием «Снафф»), футуристический нуар, снятый за несколько лет до «Особого мнения» Стивена Спилберга («Открой глаза», фильм, вдохновивший братьев Вачовски на создание «Матрицы», а Тома Круза и Кэмерона Кроу на римейк — «Ванильное небо»), мистический триллер, скрестивший хичкоковские картины с «Мертвецом» Джима Джармуша («Другие», англоязычный дебют Аменабара; сценарий был написан за два года до «Шестого чувства» Шьямалана и во многом опровергает кажущуюся глубину фильма этого оскаровского лауреата).

Он все делает наоборот, не по-модному. Граница между серьезностью смертельной опасности и насмешкой над ней почти никак у него не обозначена: Алехандро Аменабар не намерен нажимать кнопки, руководя зрителем, как собакой Павлова. Он, в принципе, весьма высокого мнения о зрителе, поэтому не подмигивает тем, кто понимает, и не разжевывает для тех, кто понять не в силах. При том, что главная, почти осязаемая вещь, с которой он имеет дело, — страх, в композиционном построении сюжета у него не заложено никаких секретов, тайных пружин, неожиданно впивающихся в сознание чуть запоздалой догадкой: вот оно как, оказывается! У Аменабара явная брезгливость к этим визгливым приемам записных попсовиков. Пожалуй, его приятная особость в современном кино состоит именно в том, что он, снимая очень странные истории, готов довольствоваться старомодно-аристократическими приемами повествования. Его стиль можно сравнить с лекциями университетских профессоров, чьи знания и мнения никогда не сможет переиграть никакой актерствующий популяризатор. Впрочем, для большинства эффектность куда важнее эффективности. Однако в случае Аменабара, похоже, достигнут баланс этих свойств.

Исходя из триады режиссерских имен, которые чтит Аменабар, «Снафф», скорее всего, будет данью Стивену Спилбергу, развлекателю и моралисту. Фильм начинается с того, что девушка (Ана Торент) с неприличным любопытством пытается увидеть тело самоубийцы, раскромсанное поездом подземки. Причина любопытства раскрывается очень быстро: на редкость прилежная ученица киношколы (той самой, откуда Аменабара вычистили, и он даже сгоряча дал в фильме имя своего строгого профессора Кастро злодею-декану) всего-навсего постоянно думает о сборе материала для своей курсовой работы на тему «Эксплуатация аудиовизуального насилия в массмедиа». При всей искусственности изыскательских интересов наивной, привлекательной и ничем не наводящей на мысль об извращенности девицы в них есть удивительная сермяжная правда. Человечество оставляет после себя разные следы — можно написать бессмертный сонет или заборное слово, и оба документа станут свидетельствами эпохи. По студенческим временам помню, как половина первокурсниц соревновались в борьбе за броскую тематику так называемых «научных работ» — от исследования корней ненормативной лексики до анализа художественных особенностей похабных частушек. Вот и героиня фильма с полным правом представляет собой некое общее место пытливой юности. И вот именно сцен пыток ей не хватает, чтобы получить зачет. Но они, как назло, подпадают под «рейтинговые» ограничения: только для преподавательского состава. Тут-то сюжет и соскальзывает в



Николь Кидман и Алехандро Аменабар

пограничную область, где здравый смысл и реальный жизненный опыт зрителя посрамляются нелепым развитием ситуации.

Почему в спилберговских «Челюстях» устраивается водный праздник в заливе, где объявилась гигантская акула-людоед? Зачем в «Парках Юрского периода» герои сами лезут в пасть озверевших доисторических ящеров? Совершенно очевидно — чтобы автор с большим нажимом указал людям на то, что они сами источник своих неприятностей. Научный руководитель обещает своей лучшей ученице принести из архива некие запретные материалы, однако предварительный просмотр заканчивается для него смертью от удушья — то ли естественной, то ли не очень. Осиротевшая студентка первая обнаруживает труп и, даже нисколько не пискнув от ужаса (видимо, трупаков она уже повидала немало), закрывает его выпученные от ужаса глаза и вынимает кассету из видеомагнитофона. Любопытство не входит в список смертных грехов, иначе бы эта сцена была очередным порождением больной фантазии маньяка из триллера Дэвида Финчера «Семь». На пленке обнаруживается запись настоящей пытки и убийства девушки, учившейся в параллельной группе, — тот самый «снафф», подпольный жанр reality show для особых ценителей крови без запаха и предсмертных хрипов, эти кадры можно сколько угодно раз перематывать назад. Все дальнейшее — рукодельное расследование, предпринятое студенткой на пару с мрачным однокурсником (Феле Мартинес, получивший, как и Аменабар, приз «Гойя» за этот фильм), роман-вражда с другим парнем, красавцем, сволочью, соблазнителем и

главным кандидатом на роль маньяка (Эдуардо Норьега, ставший лауреатом «Гойи» в следующий раз — за фильм «Открой глаза»), тайные блуждания в пугающих подвалах киношколы (явная метафора подсознания честолюбивых студентов), банда педагогов-убийц, возглавляемая деканом (ехидная месть профессору Кастро), и ничего не оставляющие вне поля своего зрения видеокамеры, подсматривающие за героями повсюду, — все создает ощущение зыбкой двусмысленности.

Во-первых, страшно аж жуть: в темном-темном доме, в темной-темной комнате творятся темные-темные дела. Во-вторых, мы все уже достаточно взрослые, чтобы вовремя посмеяться над параноидальной теорией заговора в кузнице режиссерских кадров. В-третьих, хочется надменно отчитать героев за то, что они плохо знают кино и постоянно нарушают правила поведения в ситуации хоррора. В-четвертых — понимаешь, что смотришь типичное кино про кино (да еще вдобавок сконструированное, как набор матрешек). Последнее является носителем морали этой назидательной истории: точно как у Спилберга, люди становятся жертвами порочных подпольных киношников, потому что их собственное любопытство заходит слишком далеко. Беспечное желание увидеть место преступления провоцирует на то, чтобы эти места создавать. И видеопленка (а также и кинематограф как ее предшественник) вовсе не только простой медиум-посредник, неповинный технический носитель любой информации, но и заинтересованный разносчик заразы, а значит, соответчик по всем уголовным делам.

Если продолжить аналогии, то второй большой фильм Аменабара «Открой глаза», пожалуй, имеет большое отношение и к Спилбергу, и к Джеймсу Кэмерону, создателю научно-фантастических триллеров с человеческим лицом.

Терминатор-киборг послан из будущего в прошлое, чтобы изменить и прошлое, и будущее, а люди, живущие настоящим, отстаивают свое право прожить предначертанную жизнь и в прошлом, и в будущем. Путаница правдивой лжи; неизбежность героических решений, поджидающих самых обыкновенных людей прямо за поворотом, бездна, в которой можно увидеть как гибельную пустоту, так и одушевленную вселенную, чужие, сидящие внутри нас, в конце концов, осмеянная циничными критиками открытая сентиментальность титаниче-

ской веры во встречу с тем, кого любил когда-то, — все эти мотивы переработаны в сюжет о том, какие шутки шутит проекция памяти, запрограммированная на то, чего на самом деле не было. К тому же у Кэмерона был сценарий (превратившийся в фильм Кэтрин Бигелоу «Странные дни»), где идет торговля новым уличным наркотиком — снаффом, записанным прямо с подкорки жертвы. Так что идеи Кэмерона (только не Кроу, нет) явно вдохновляюще действуют на Аменабара. Но ни о какой вторичности речи быть не может: процесс взаимной переработки тем, лейтмотивов и образов в современном кино не имеет отношения к цитированию или заимствованию. Режиссеры как бы подхватывают сюжет, создавая квазисериалы, не связанные ничем, кроме общей идеологии. Безусловно, история перемены участи (был свободным и красивым — стал уродливой марионеткой), помноженная на идею бессмертия в смертном сне и опьянения наркотиком лжи, могла бы стать основой фильма Джеймса Кэмерона.

Но по вполне объяснимой траектории (недаром некоторые знатоки научной фантастики замечали, что сценарий Аменабара выглядит как ненаписанный рассказ знаменитого параноика Филипа К. Дика) фильм «Открой глаза», пройдя сквозь «Матрицу», продолжился в «Особом мнении» Спилберга, где футуролюди берут на себя божью миссию вершителей судеб, предотвращающих еще не случившиеся преступления. Но для героя Тома Круза (шагнувшего в это кино прямо из «Ванильного неба», римейка фильма «Открой глаза») такая миссия оказывается невыполнимой, потому что поступок (преступный или какой другой, не важно) — это не только сумма видимых действий, но и их мотивы. В картине «Открой глаза» герой ищет мотивы той лживой видимости, в которую он погружен, и находит самого себя, когда-то отчаявшегося и не сумевшего примириться с судьбой. В «Особом мнении» герой ищет мотивы той правды, которую предсказывают киберпророки, и находит одну лишь видимость правды. Первый никого не убивал, но приговорен к муке бесконечных воспоминаний о том, чего не было. Второй действительно стал причиной смерти незнакомого человека, но именно отсутствие мотива примирило его с судьбой и избавило от мук воспоминаний о том, что было.

«Другие» — это, конечно же, загримированный под Хичкока омаж гению Кубрика. Николь Кидман доиграла здесь то, чему научилась во время съемок «Широко закрытых глаз». Аменабар испытал свои гипнотические способности и неодолимый перфекционизм. Томительное напряжение слепоты и мания преследования героини — проекция вибраций всевидящего красного ока компьютера Хэл из «Космической одиссеи» и рождественский мистический морок все того же Тома Круза, блуждающего с широко закрытыми глазами. А заброшенный викторианский особняк с анфиладами комнат, в которые нельзя впускать солнечный свет, звучит рифмой к пронизанному ослепительным светом лабиринту пустующего в межсезонье отеля из «Сияния». Иррациональное отчаяние постепенно, исподволь нарастает музыкальным крещендо, как в «Барри Линдоне», чтобы разрешиться спокойным и холодным аккордом примирения с судьбой.

И все-таки, почему же не Хичкок? Да потому что он мог (пусть даже ради красного словца) сказать: «Какие-то фильмы являются кусочками жизни, а мои — кусочками торта». Хичкок слишком рассчитан и декоративен для кино «идей», к которому склонен Аменабар. Вернее (чтобы это не выглядело слишком большой предоплатой для одного молодого, да раннего и слишком запальчивой резкостью для другого — великого и могучего), их режиссерский эгоцентризм просто расположен в разных измерениях. Можно сказать, что Хичкок при всех его упоительных странностях и милых штучках пышет душевным рационализмом, как всякий последовательный дарвинист: любого его героя, любую фобию, любой психопатический выверт можно выследить, как амебу, в процессе эволюции ставшую приматом, и элегантно наказать по заслугам. Во вселенной Аменабара рассказчик, наблюдатель, преступник и жертва — одно и то же лицо. Амеба и саспиенс, вуайер и деятель, красавец и урод, живые и мертвые — они сосуществуют в едином каземате тела, как доктор Джекил и мистер Хайд. Преступление и наказание также слиты: просто в какой-то момент герою самому надо выбрать, кем он будет. И это вовсе не психоз, а главное предназначение человека.

АЛЕКСЕЙ МУНИПОВ

Мидзогути: отрешенный взгляд

В Музее кино прошла ретроспектива Кэндзи Мидзогути — одного из трех (вместе с Одзу и Куросавой) великих японских режиссеров, открывших миру японское кино. Собственно, именно его «Серебряный лев» на Венецианском фестивале 1952 года за «Жизнь О-Хару, куртизанки» окончательно утвердил Запад в интересе к кинематографу Страны восходящего солнца. Разумеется, ретроспектива была неполной: Мидзогути снял более восьмидесяти картин, многие из которых безвозвратно потеряны. Однако и восемнадцать шедевров, от одного из первых японских звуковых фильмов «Родина» (1930) до последнего фильма режиссера «Улица стыда» («Улица красных фонарей», 1956), — это тоже большой подарок. В его безукоризненных, с точки зрения эстетики, и неожиданно понятных и по-человечески близких картинах кроются ответы на многие вопросы, неизменно возникающие перед зрителем, решившим погрузиться в нынешний мир японской культуры.

«Женщины из Осаки»

Женщина как агнец

Творчество многих великих режиссеров было сформировано каким-то сильным детским переживанием. Известна история Хичкока, которого — из воспитательных соображений —заперли в полицейской камере и тем самым вызвали у него на всю жизнь сильнейшую боязнь замкнутого пространства. Отец Ясудзиро Одзу выгнал сына из дому на долгие двадцать лет — отсюда важнейшая тема отцовства в фильмах японского режиссера. Биография Кэндзи Мидзогути также может стать ключом к его творчеству. Он родился в 1898 году в токийском округе Хонго, но вскоре его отец потратил все деньги семьи в рискованных бизнес-комбинациях, и они были вынуждены перебраться в куда более бедный округ Асакуса. Невыносимая бедность вынудила четырнадцатилетнюю сестру Кэндзи Судзу стать гейшей. Фактически только благодаря ее самопожертвованию Мидзогути получил возможность заниматься творчеством, а поскольку

отец более уже не мог содержать семью, будущему режиссеру пришлось переехать к дальним родственникам. Так двумя главными эмоциями, определившими всю дальнейшую жизнь Мидзогути, стали благодарное обожание сестры и матери, умершей, когда ему исполнилось семнадцать, и ненависть к отцу. Внезапные взлеты и столь же внезапные падения с крутой социальной лестницы, деспотическая и в то же время слабая фигура отца, самоотверженная женщина, чья жизнь неизменно кончается крахом, — вот важнейшие образы и вызванные ими сюжетные ходы, в том или ином виде появляющиеся почти в каждой картине Мидзогути.

Один из фильмов, показанных на ретроспективе в Москве — «Музыка Гиона» («Гейша»), — практически буквально повторяет коллизию, связанную с детством режиссера. В нем шестнадцатилетняя девочка Эйко после смерти матери вынуждена переехать к ее подруге Миёхару, гейше, работающей в «веселых домах» Гиона. Оставшаяся без средств к существованию, Эйко тоже собирается стать гейшей. Для этого ей нужно найти деньги на обучение, однако отец помогать ей отказывается. Савамото, некогда удачливый бизнесмен, находится в состоянии полного банкротства; Миёхару, пришедшую просить помощи, он прогоняет со словами «Не хочу больше слышать о дочери ничего». Тогда Миёхара сама занимает деньги. Надо ли говорить, что это потом приведет ее к самым неприятным последствиям (долг надо отдавать). Савамото же позже сам придет к ней — просить взаймы. Удивительна та жестокость и брезгливость, с которой показан этот немолодой, больной, жалкий персонаж. Движимая состраданием, Миёхара отдает ему последние сбережения.

В «Осакской элегии» («Элегия Нанива») главная героиня вынуждена стать содержанкой владельца фармацевтической компании, чтобы спасти отца, проигравшего казенные деньги на бирже. Позже ей приходится сделать то же самое, чтобы помочь брату. Характерно, что мужчины ее помощи не оценят и даже осудят. В «Повести о поздней хризантеме» возлюбленная актера театра Кабуки отдает все, чтобы ее избранник смог стать звездой. Знаменитая «Жизнь О-Хару, куртизанки» есть и вовсе хроника бесчисленных падений женщины из-за мужчин — дочь самурая поневоле становится содержанкой и в конце концов дешевой шлюхой.

Показателен сюжет фильма «Белые нити водопада». Девушка Таки, исполняющая незамысловатые фокусы в провинциальном мюзик-холле, влюбляется в бедного, но амбициозного юношу. Он мечтает поступить в Императорский университет, но денег на обучение у него нет. Таки отдает все свои сбережения, чтобы помочь любимому осуществить его мечту. Любимый, впрочем, оказывается неблагодарным и, отдавшись круговерти столичной жизни, скоро забывает свою благодетельницу. Этот поворот, болезненный сам по себе, усугубляется тем, что из-за долгов, в которые вынуждена была влезть Таки, она попадает в руки жестокого ростовщика, издевающегося над ней с поистине садистическим удовольствием. Она мужественно переносит страдания, но в конце концов убивает мучителя. Волшебным образом судьей на ее процессе оказывается тот самый юноша, который и стал причиной всех ее бед. Он, конечно же, давно забыл о ней. Как судья он не может поступить иначе, кроме как вынести ей смертный приговор. Впрочем, в конце концов он действует как мужчина, разрубая узел противоречий коротким жестом харакири.

Культ матери

Покорная женщина, жертвующая собой ради мужчин, — сам образ и связанные с ним коллизии освещены именем Мидзогути. Однако чтобы до конца понять и оценить все новаторство и в то же время традиционализм режиссера, недостаточно короткой биографической справки. Образ глубоко укоренен в истории национальной культуры и непосредственно связан с культом матери, который главенствует в Японии: ничто не ценится дороже и не воспевается чаще, чем материнская любовь и преданность. Матерям посвящаются бесчисленные песни, стихи и фильмы, о своих матерях клерки поют в караокэ-барах, которые часто носят название «У мамы» или просто «Мама». Апелляция к имени матери — распространенный способ восстановить подмоченную репутацию.

«Сказки туманной луны после дождя»

Этот культ связан с особенностями взросления японца, чье детство проходит под неусыпным контролем матери. Отец в его жизни практически отсутствует: он зарабатывает деньги (иногда, как мы знаем на примере Мидзогути, неудачно). Мать направляет ребенка, поучает и, что важно, никогда не наказывает. К детям в Японии традиционно относятся так же, как прародители Японии относились к богу Сусаноо. В известном смысле, быть ребенком в Японии и означает быть богом. В работе «Японские шаблоны поведения» Такиэ Сугияма Лебра пишет: «Можно провести аналогию между маленьким ребенком и богами японского пантеона, которые выплескивают свои эмоции, причиняя неприятности простым смертным. Но на божество, как и на ребенка, нельзя сердиться, их можно только умилостивить тем или иным способом. Действительно, в народных японских верованиях говорится, что малыш есть божий дар или даже божество как таковое, за которым следует бережно ухаживать»[1].

[1] Sugiyama-Lebra Takie. Japanese patterns of behavior. Hawai Press, 1976, p. 143.

Любое, даже самое несносное поведение ребенка японская мать встречает улыбками, увещеваниями и всепрощением. Примечательно, что такое воспитание может продолжаться вплоть до шести лет. Отношение к детям в Японии в социальном смысле сродни отношению к пьяным или иностранцам: им все позволено, все спускается с рук. Однако ребенок ни на минуту не должен отлучаться от матери: он под ее присмотром днем и ночью — обычно он и спит с ней. Выходя в свет, дитя не бежит впереди и не едет в коляске. Младенец болтается

«История Тикамацу»

у матери на спине, крепко замотанный, некое подобие кокона. Все детство ребенок с матерью неразлучен — не только эмоционально, но и буквально, в самом прямом значении слова.

Этим, в частности, объясняются некоторые особенности японского психоанализа. В самом деле, для японцев неактуален Эдипов комплекс: хрестоматийная фигура строгого отца в их жизни отсутствует. По Фрейду, топография детства рисуется в виде маленькой детской большого дома, где скорчился наказанный ребенок, желающий убить отца и увести у него мать, однако в Японии такую картину невозможно себе представить, ведь детей не наказывают, и уж тем более отцы, а в японском доме не бывает детских. Родительская комната — комната ребенка: он спит с матерью.

Естественным эффектом такого воспитания служит то, что агрессивность маленького японца направляется вовнутрь в виде тревоги и ответственности — ведь гнева матери, столь привычного западному ребенку, он не знает. Детство для него — самая счастливая пора жизни, без экзаменов, без работы, без давления коллектива, время, когда ему все позволено. Контраст между детством и всей остальной жизнью окажется разительным: поступив в детский сад (первая ступень начального образования), он моментально становится вовлечен в систему строжайших социальных обязательств, кончающихся только с выходом на пенсию. Этот переход ощущается крайне резко и очень болезненно — так, вероятно, чувствуют себя рыбы, внезапно выброшенные на сушу.

Единственная эмоция, растущая в груди маленького японца и тщательно укрепляемая родителями, — это чувство долга и признательности по отношению к матери, устроившей ему сладкую жизнь. Зависимость от родителей существует и на Западе, однако там общество не склонно идеализировать этот тип отношений, при возникновении повода, оно (устами тех же психоаналитиков)

скорее будет винить мать-собственницу и жестокого отца. В Японии такой вариант невозможен: вина за что бы то ни было всегда лежит на неверном, неблагодарном и фривольном сыне. Материнская программа воспитания — это культурно заданный мазохизм, который пробуждает суперэго и чувство ответственности. На Западе же суперэго формируется отцовской авторитарностью.

Чувство долга перед матерью, которая отдала все, чтобы вывести сына или дочь в люди, ребенок пронесет через всю жизнь. Страдающая мать — вечная тема японской массовой культуры. Крайне популярен особый киножанр хахамоно: это фильмы, посвященные страданиям матерей. Их афиши раньше даже украшали носовыми платочками: чем больше платочков, тем слезоточивее фильм (и тем популярнее он у зрителя). Похожие мелодрамы сейчас показывают по утрам на японском телевидении. В них японская мать ввязывается во всякие авантюры ради детей, дети сплошь оказываются бессердечными и неблагодарными, но, разумеется, в конце концов раскаиваются. Как еврейская мать, японская вечно страдает и жертвует. Конечно, это зачастую эмоциональный шантаж, и японцы беззащитны против него: в Японии нет своего Вуди Аллена. Всякая неудача сына или дочери расценивается как предательство ими матери — ведь она все сделала, чтобы ее чадо выбилось в люди. Японские школьники часто кончают с собой, провалив экзамены; предсмертные записки детей обычно оказываются многословными извинениями перед матерями за то, что они не смогли соответствовать их ожиданиям.

Влюбленные женщины у Мидзогути страдают именно как матери, желающие добра и счастья своим часто неблагодарным детям. Несложно заметить, что и движимы они скорее материнской, нежели страстной любовью. Собственно говоря, все отношения между мужчиной и женщиной в японской культуре строятся именно по схеме «мать — сын», а большая часть любовных историй есть вариации на тему *хахамоно*. Именно с помощью Мидзогути культ матери перерос узкие рамки жанра и стал основой трагической мелодрамы. Впрочем, его корни лежат и в религиозной традиции. Так, критик Сато Тадао видит в женщинах Мидзогути «образ Небесной Богини, который в форме обожествления женщин с самых древних времен влиял на японскую мысль».

«Сказки туманной луны после дождя»

Жена генерала Ноги, в 1912 году покончившая жизнь самоубийством вместе с мужем (тот, в свою очередь, выказал тем самым преданность почившему императору, и это было, вероятно, самое известное двойное самоубийство в Японии XX века), незадолго до этого писала, что идеальная японская жена должна быть «охранительным божеством» своего мужа. Женщина защищает мужчину, не наоборот.

Вот другая подходящая случаю цитата — выдержка из статьи в журнале «Юная леди» (японском аналоге «Космополитена») под названием «Как стать привлекательной». Другими словами, «как привлечь мужчину». «Космо», очевидно, сделал бы упор на секретах макияжа, равно как и на том, как сделать себя сексуально желанной. Здесь не то. «Самая привлекательная женщина, — информирует журнал, — это женщина, полная материнской любви. Только такая женщина привлекает мужчину, и только на такой женщине мужчина женится. На мужчину следует смотреть любящими глазами матери». Соответственно, и японский мужчина ищет в женщине прежде всего мать.

Все фильмы Мидзогути явно и последовательно поддерживают это убеждение. Только благодаря самопожертвованию Таки в «Белых нитях водопада» юноша смог стать успешным судьей. Молодой актер в «Повести о поздней хризантеме» точно так же обязан своей карьерой семейной служанке и ее бесконечной преданности. Она посвящает всю свою жизнь успеху любовника. Но его влиятельная театральная семья противится их союзу и дает понять, что если он не бросит неравную себе девушку, то путь к славе прервется, едва начавшись. Актер выбирает сцену. Мир встречает рождение новой звезды, его возлюбленная, соответственно, умирает.

Мальчик в фильме «Управляющий Сансё» убегает из чудовищного лагеря рабов лишь благодаря сестре, платящей за его свободу своей собственной жизнью. Всех мужчин-героев последнего фильма Мидзогути «Улица красных фонарей» содержат женщины. Такая ситуация весьма характерна и для пьес театра Кабуки, где жены выказывают свою преданность, продавая себя на «узких и извилистых улицах» греха.

Советские японисты, как и часть левой западной кинокритики, склонны были считать Мидзогути реалистом и яростным обличителем капитализма, вынуждающего женщин торговать собой. В Японии режиссера называли «феминисуто» — феминистом. В этом есть, конечно, определенная ирония: кем-кем, а борцом за права угнетенных женщин Мидзогути никогда не был. Нет никаких свидетельств того, что он всерьез считал возможными или хотя бы необходимыми серьезные перемены в том положении вещей, которое он так детально и искренне фиксировал на пленку. «Улица красных фонарей», посвященная жизни «веселого квартала» и снятая незадолго до официального запрета на проституцию, окрашена скорее сочувствием к дамам, которые вот-вот лишатся заработка, нежели ликованием по поводу улучшающейся социальной атмосферы.

Было бы разумнее, как предлагал американский критик Аудие Бок, переводить термин «феминисуто», как «обожатель женщин» — вот это, конечно, к Мидзогути относилось в полной мере. Особенно он обожал собственных актрис, среди которых главной музой была Кинуё Танака, появляющаяся во многих его поздних картинах. Говорили, что режиссер был не на шутку влюблен в эту миниатюрную красивую женщину. Кинуё Танака, впрочем, справедливо замечала, что любил Мидзогути не ее, а некий воображаемый образ, во многом созданный им самим. В жизни Мидзогути вовсе не был строгим моралистом, как можно было бы предположить по его фильмам: его похождения в кварталах красных фонарей Киото широко обсуждались в прессе, за ним закрепилась репутация человека, любящего унижать женщин. С другой стороны, известна история о том, как он однажды ворвался в вендиспансер, полный проституток из любимого им квартала, и принялся униженно умолять их простить его, повторяя, что это он во всем виноват. Ненавидящий и одновременно любящий женщин, страстно желающий, чтобы они простили ему нанесенные обиды, — таков мифологический (и, видимо, очень близкий к реальности) образ Мидзогути, и этот образ многократно повторяется в его картинах. Его мужчины — грубые и слабые создания; они легко принимают жертвы, на которые идут ради них женщины, и так же легко причиняют боль.

«Жизнь О-Хару, куртизанки»

Можно заключить, что в своих фильмах Мидзогути снова и снова воспроизводил, прорабатывал, сказал бы психоаналитик, некоторые страницы своей биографии и особенности своего характера. И действительно, обширная фильмография режиссера отчасти напоминает скрупулезно зафиксированный дневник сеансов психоанализа. Однако именно благодаря тому, что Мидзогути предпочитал снимать на темы, знакомые ему не понаслышке, ему удалось максимально точно зафиксировать на пленке сложную канву взаимоотношений японских мужчин и женщин, так что изучать их по-прежнему имеет смысл, и именно по его фильмам. Характерная японская комбинация жестокости и обо-

«Гионские сестры»

жания, своеобразный «сентиментальный садизм» сегодня есть общее место японского масскульта. (Им, в частности, отмечено едва ли не все японское порно, составляющее, как известно, немалую часть национального кинорепертуара.) Страдание, имманентное нерасторжимой связи любви и ненависти, обреченных всегда быть вместе, создает в лентах Мидзогути трагическое ощущение прекрасного, сообщает им неповторимую интонацию меланхолической нежности. Жертва, распростертая на полу (его знаменитый образ), кажется, испытывает всю полноту страдания, на какое обречен каждый в этом жестоком мире, и, преображаясь, становится символом великой созерцательной, меланхоличной красоты.

Взгляд с экрана

Красота, как основополагающее понятие мира Мидзогути, создается необычайной пластичностью его фильмов. Известно, что на Мидзогути оказали большое влияние принципы изображения в старинных горизонтальных свитках эмаки (так же, как на Итикаву — гравюры укийо-э, а на позднего Куросаву – классические рисунки на бумажных ширмах бёбу). На длинных (иногда более десяти метров) свитках эмаки, разворачиваемых справа налево, течет нескончаемое действие, не ограниченное разбивкой на «кадры»; именно этого эффекта пытался добиться Мидзогути — сперва неосознанно, затем прямо прося своего бессменного оператора «снять без склеек, как на свитках эмаки». Техника «одна сцена — один план» — длинные кадры, плавно движущаяся камера, отсутствие крупных планов — достигла своего апогея в двухсерийной эпопее «Сорок семь верных вассалов эпохи Гэнроку». Нет ничего удивительного в том, что именно в японских интерьерах эта техника съемки смотрится так естественно: структура традиционного японского дома, разделенного лишь легкими экранами и перегородками, которые летом убираются вовсе, предполагает одно, лишь формально разделенное пространство, позволяющее длить и длить кадр. Эпизоды, наполненные движением, подчеркивают действие как оппозицию созерцанию — в этом смысле Мидзогути можно считать антиподом Одзу, в кадрах которого практически никогда никто не движется, герои обыкновенно сидят, а в знаменитых «пустых кадрах» людей и, соответственно, действия нет вовсе.

Неразделенность пространства японского дома особенно подчеркивают и фирменные съемки с «высоты птичьего полета»: камера, медленно поднимаясь на кране, обнажает внутреннее устройство дома, в каждой из комнат которого что-то происходит. Потолков (или крыш) у комнат нет, и эта техника есть также очевидное заимствование традиции изображения в свитках

эмаки, где комнаты дома всегда показаны сверху. Так, знаменитый кадр с *сэппуку* даймё Асано представляет собой прямое заимствование из свитков, иллюстрирующих «Повесть о Гэндзи» («Гэндзи моногатари эмаки»). Верный вассал встречает Асано у стены, отделяющей улицу от места проведения церемонии; выказав почтение, вассал, рыдая, остается у входа, а Асано входит внутрь. Камера, поднявшись, фиксирует нам два плана: на переднем рыдает верный слуга, на заднем, отделенном стеной, мужественный даймё направляется к месту казни.

Маргарет Хаген, занимавшаяся психологией восприятия искусства, отмечала, что традиция изображения в свитках эмаки характеризуется крайне высокой точкой нахождения воображаемого наблюдателя, максимально отдаленного и оттого беспристрастного. Это даже не bird's view (взгляд с высоты птичьего полета), а God's view (взгляд с точки зрения Бога). «Японский художник не помещает себя, равно как и зрителя, с помощью перспективы в композицию картины. Создаваемый объект рассматривается как отдельная «вещь в себе», предмет созерцания, а не продолжение собственного «я». Поэтому японская композиция не создана, чтобы отображать персональный, сиюминутный взгляд, скажем, из окна — ведь он может измениться от мельчайшего движения наблюдателя»[2].

Этот отрешенный взгляд издали есть самое точное определение того, как Мидзогути рассматривает своих героев. Все важнейшие вещи у него происходят на общем плане, как бы походя, самые страшные события — и вовсе за кадром, камера как будто отворачивается от смерти и насилия. Нам не покажут, как Акира покончит с собой, как повесят Ян Гуйфэй, героиню одноименного фильма, мы увидим лишь как бы случайно выхваченные камерой золотые туфельки, снятые ею за секунду до смерти. В «Управляющем Сансё» зритель лишь слышит душераздирающие звуки и знает, что за кадром происходит все самое страшное: клеймят рабов и подрезают сухожилия проданной в бордель матери.

Режиссер ничего этого нам не показывает, однако принципиальная недосказанность пугает куда сильнее, чем самые жестокие кадры. Вассал, бессильно плачущий у стены, за которой его господин взрезает себе живот, встряхивает зрителя куда безжалостнее, чем если бы ему показали всю процедуру с подробностями. Этот прием косвенного, непрямого показа насилия — урок, усвоенный современным кино из творчества Мидзогути. Его, в частности, можно встретить в фильмах Такэси Китано. Финальный выстрел, ставящий точку в сюжете «Фейерверка» — выстрел, которым герой Китано завершает свой Путь Воина, — зритель не видит, он видит лишь всплеск красного иероглифа, означающего «самоубийство». Сходным образом оканчивается и «Сонатина», где кровавая мясорубка в офисе якудза показана так, словно бы оператора более всего волновало выражение глаз героя Китано в момент расстрела.

Плоские, черно-белые, сдержанные картины Мидзогути обладают необычайной силой воздействия. Оказавшись в невизуализированном, непривычном пространстве, зритель поневоле встречается глаза в глаза с собственными страхами, ожиданиями, надеждами.

---

[2] Hagen Margaret. Varieties of Realism: Geometries of Representational Art. Cambridge University Press, 1986, p. 145.

«Одиночество крови»,
режиссер Р.Прыгунов

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Назад в будущее

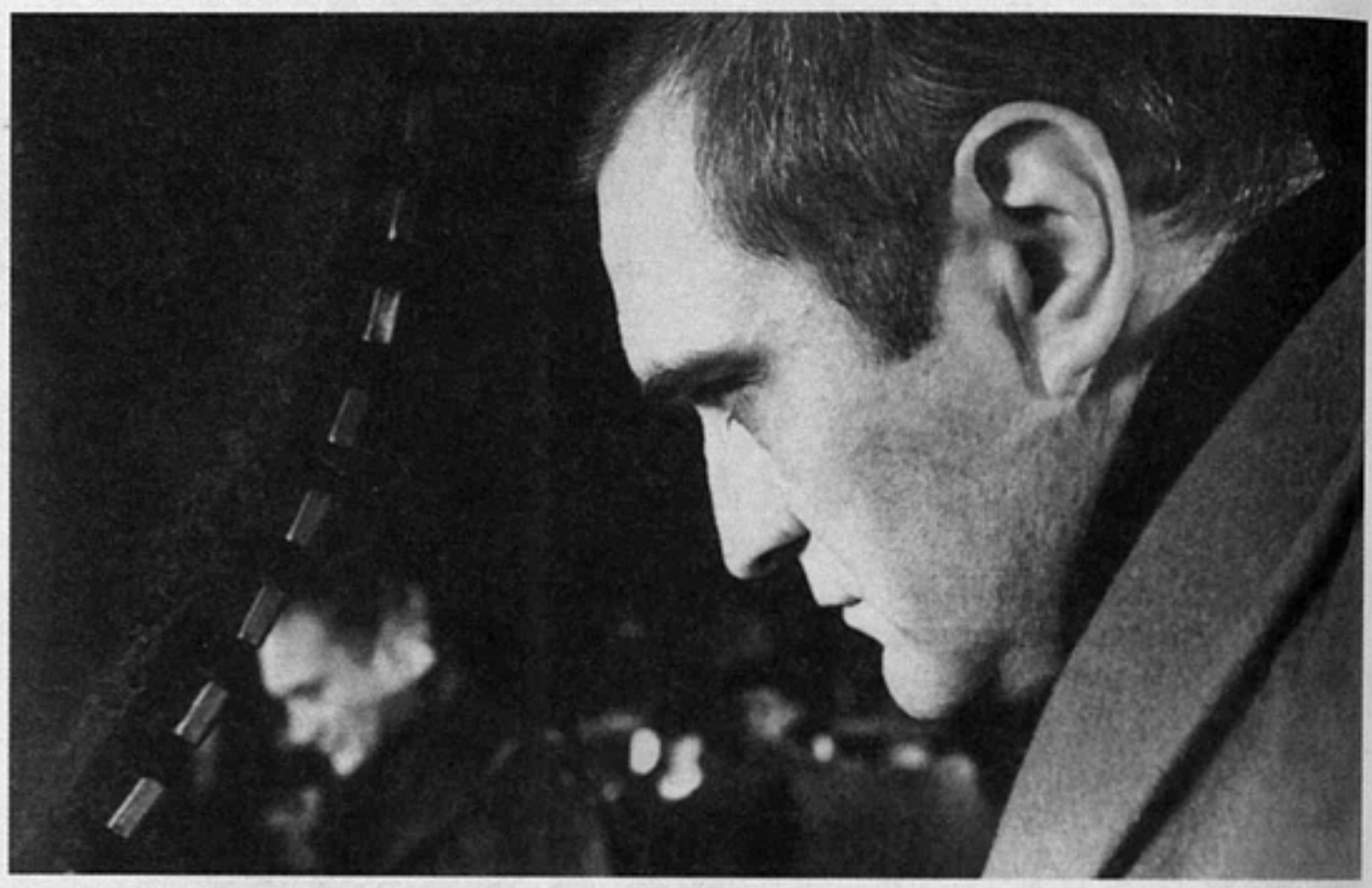
С замечательной статьей Кирилла Разлогова[1] об очередной русской «новой волне» (или, если хотите, о «новой русской волне») полемизировать мне трудно уже потому, что подход Разлогова — беспристрастный, киноведческий, если угодно — феноменологический. Вот явление, генезис его там-то, в историю нашего кинематографа оно вписывается так-то и так-то. Все не хорошо и не плохо, а нормально; фильмы текущего репертуара анализируются так, словно они уже стали частью истории. Критику полагается другой подход и темперамент, а потому, наверное, создателям фильмов «Упасть вверх», «Антикиллер», «Одиночество крови», «В движении» и даже «Любовник» будет не так приятно читать мою статью.

Григорий Явлинский недавно остроумно заметил, что разговоры о нашем экономическом подъеме последних двух лет хорошо вести, если забыть о размерах спада: подъем на три процента при спаде на сорок. Это касается всего, в том числе и кинематографа. Помню свой энтузиазм (сказавшийся в первом, оперативном, отклике в «Русском журнале») после просмотра «В движении». А сейчас искренне недоумеваю: ну и что, собственно? Все ведь зависит от контекста. Идешь смотреть типично тусовочное кино, с участием тех же персонажей, которые только что блеснули в «Одиночестве крови» — кто в качестве продюсера, кто в качестве актера. Смотришь и радостно видишь: вменяемый фильм, с четкими понятиями о добре и зле, с убедительным портретом среды, с культурной памятью (главным образом о «Сладкой жизни»)... Впечатление — особенно по контрасту с ожиданием — оказывается столь сильным, что тут же начинаешь радостно прыгать: смотрите, ну могут же! Ну сами же понимают, какой жизнью они живут и какой чухней занимаются! Ить это какое счастье, прямо как при первых шагах младенца: улыбнулся, показал зубик, попросился на горшок! Между тем через неделю от фильма «В движении» не остается в памяти ровно ничего, кроме пары реплик («Отдай пушистого!» — «Это мой пушистый!») да общего впечатления, что Хабенский хороший актер. Действительно хороший, но писать, как А.Плахов, по тому же первому впечатлению, что Хабенский перепрыгнул Мастроянни, можно только от безысходности. Или по контрасту с работами Гоши Куценко.

Или, допустим, «Любовник». Картина серьезная, по очень хорошему сценарию Геннадия Островского, с замечательными актерскими работами; герои поднимаются даже — страшно сказать! — до социальных типажей, и угаданы эти типажи довольно точно; режиссера волнует в самом деле важная проблема — как жить в мире, где рухнули прежние представления, как выбрать между любовью и ненавистью — потому что, если не выбрать, умрешь. И вообще, рассматривать

[1] См.: Разлогов К. Ново(е)русское кино. — «Искусство кино», 2002, № 11. — *Прим. ред.*

фильм Тодоровского в одном ряду с кинематографом Гинзбурга—Стриженова—Янковского—Кончаловского—Прыгунова в принципе оскорбительно для «Любовника». Все-таки у последних семидесятников — вроде Тодоровского и Месхиева с его «Дневником камикадзе» — сохранилось и чувство формы, и представление о добре и зле, все-таки они не тусуются и занимаются искусством всерьез, да и как не восхищаться теми, кто среди всеобщего обвала планки ставит себе серьезные социальные и эстетические задачи! Я Тодоровского-младшего очень люблю и горжусь, что я его современник: таких умных людей во всяком поколе-

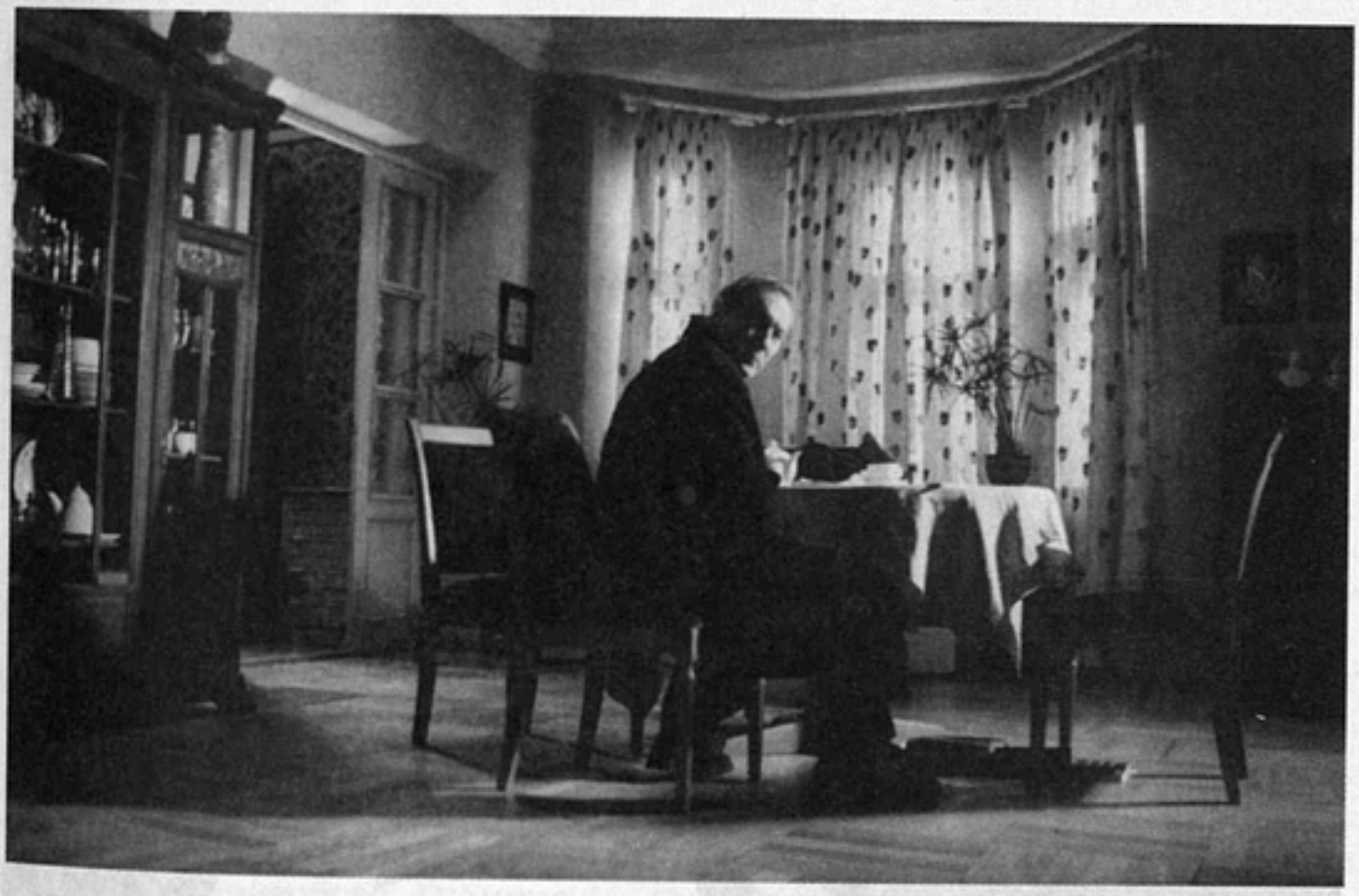


«Антикиллер», режиссер Е.Кончаловский

нии немного. Но пытаясь вызвать в памяти некий цельный образ «Любовника», понимаешь, что фильм этот смотрится шедевром на фоне кинематографа восьмидесятников ровно потому же, почему и 70-е на фоне перестроечных лет глядятся временем умным и честным. Тодоровский сформировался тогда, и его сдержанный социальный реализм восходит к позднему Райзману и зрелому Авербаху... но ведь восходит! Ведь «Любовник» есть именно упражнение на темы «папиного» кино с его странными сладкими женщинами и мужчинами, не находящими себе места ни во сне, ни наяву. Очень интеллигентное, пожалуй, что и своевременное, то есть восхищаешься уже не тем, что человек «мама» сказал, а тем, что он написал чудесное сочинение по «Войне и миру». Но рядом с «Войной и миром» его не поставишь, да он на это и не посягает. И тут уже начинаешь спрашивать себя: да что же это произошло со страной в 90-е годы, если после них она так долго и мучительно приходит в себя! Ведь на фоне нашего старого кино все нынешние экзерсисы глядятся примерно, как Безыменский на фоне Блока, в лучшем случае — как Пильняк на фоне Белого! Выходит, оба раза была у нас не революция, а чудовищное, беспардонное упрощение, очередное преодоление сложности — которую стало невозможно выносить — через полный отказ от нее, через погружение в спасительный примитив! Вот что такое революции с их разрушением всяческих условностей; и не против империи был весь этот бунт, а против бесчисленных ограничений и принуждений, с которыми они ассоциировались. Свободы захотелось. Вот вам свобода: смотри кино клипмейкеров и восхищайся тем, что оператор умеет свет поставить. Вот и получается, что единственным подлинно новым явлением стал Балабанов — представитель не столько петербургской, сколько свердловской школы, мастер, в котором Евгений Марголит первым так точно почувствовал любезную его сердцу стихийность и корневую дикость. Балабанов и есть та стихия, которую люди 20-х годов провидели, допустим, в Леонове, но и представления о морали у нее самые дикие. Чего нельзя отрицать, так это таланта и новизны, но жить рядом с таким кинематографом... брр!

После всего сказанного как-то трудно уже всерьез анализировать, допус-

тим, «В движении». Да, это очень милая картина. На ней не скучаешь. В ней наличествует смешной диалог и пара точно угаданных типажей. Авторы, конечно, сознательно подставляются, провоцируя сравнение со «Сладкой жизнью» — сравнение, которого не выдерживает, на мой вкус, и «8 ½». Однако оставим сопоставление по эстетическим параметрам, не будем говорить и о неизбежной в таких случаях вторичности, — заметим одну существеннейшую разницу: в фильме Феллини присутствует метафизическое измерение, и оно-то задает масштаб картине. В фильме Янковского это измерение принципиально отсутствует: «Сладкая жизнь» начинается с полета статуи Христа над городом, и это задает высоту взгляда и тональность всей картине, тональность негодующую, высокомерную и вместе с тем умиленно-благословляющую; «В движении» начинается с полета папарацци над новорусским коттеджем, во дворе которого тусовщик объясняется с нимфоманкой. Блистательная Анита Экберг выродилась в придурковатую кореянку, более всего на свете озабоченную приютами для домашних животных. Что произошло с интеллектуалами-экзистенциалистами, и говорить не хочется. Если имелось в виду наглядно продемонстрировать всеобщую (не только нашу) деградацию и оскудение, то ведь ради одной этой задачи не стоило городить огород — большинство давно догадалось. Принципиальной же новизны в фильме Янковского почти нет, если не считать К.Хабенского, честно пытающегося наиграть своему герою прозрение, трагедию и какой-никакой талант. Таланта не видно, значительности тоже, а отвращение к миру у модной молодежи, как справедливо заметил еще Писарев применительно к Онегину, чаще всего объясняется похмельем и обжорством. Тут вот недавно в издательстве «Ad Marginem» вышел роман некоего Владимира Спектра (явно псевдоним) под названием «Face Control» — про то, как герою, неглупому и демоническому, отвратительна вся эта клубная жизнь со всеми этими бандитами и блядями. Они такие тупые, а у него чувства и представления о стиле. Стиль примерно такой, цитирую дословно: «Думая об этом, по моему лицу потекли слезы». Отчего-то каждый тусовщик с похмелья мечтает написать роман про всю эту



«Любовник», режиссер В.Тодоровский

блядскую жизнь. К сожалению, новая русская жизнь не тянет на трагедию, это наглядно продемонстрировала еще «Москва» Сорокина и Зельдовича: изображения и музыки на рубль, содержания и мысли на копейку. Стильность и стиль соотносятся, как праздность и праздник. Кстати, «Копейка»-то с ее дежурным преклонением стильных людей перед людьми труда, автовладельцев перед Бубуками все же получилась несколько удачнее прочей кинопродукции года хотя бы потому, что в качестве высокого образца угадывается толстовский «Холстомер»; чего-чего, а стилизаторского мастерства у Сорокина с Дыховичным не отнять.

Однако и «В движении» — сущий шедевр (потому что хоть честный, смешной и с простыми формальными находками типа финального пробега против движения поезда) по сравнению с такой удручающей продукцией, как «Одиночество крови». Это действительно худший фильм последнего Московского кинофестиваля — и вовсе не потому, что «Одиночество» принадлежит к жанровому кино, а как раз потому, что от честного жанра оно бесконечно далеко. Тут в качестве ориентира избран Линч; вообще, главная проблема всего нового российского кинематографа в том, что он постоянно стремится сделать все «как у людей». Чтоб стенка была не хуже, чем у Петровых, и люстра развесистей сидоровской. Это с самого начала обрекает на уродливую, утомительную второсортность, потому что главной задачей художника во все времена должно быть самовыражение, а главным вопросом «получилось ли?» (а вовсе не «что напишут?» и «как прокатают?»). Постмодернизм кончился (толком не начавшись), Тарантино иссяк, вопросы рекламы и продажи получившегося продукта перестали рассматриваться как эстетические, короче, дым 90-х рассеялся, а никто из тусовки так ни черта и не заметил.

Прыгунов отступил от главного закона жанра: триллер обязан быть внятным. «А Линч? А «Шоссе в никуда», а «Малхолланд Драйв»?!» — хором завопят синефилы из Киноцентра, напрочь забывая, что Линч как раз необыкновенно, школьнически внятен и фирменный его прием — смешивание всех карт ближе к финалу — именно благодаря этой первоначальной внятности и работает. По контрасту. Я уж не говорю о том, что кинематограф Линча держится на прочной, хорошо продуманной и по-своему очень строгой системе лейтмотивов, которые нагнетают ужас и задают ритм; у него всегда есть странная кодовая фраза, которую и Прыгунов попытался было придумать — «Нельзя убить мертвых», — но получилось так напыщенно и стр-рашно, что в зале поднимается здоровый гогот. Кроме всего прочего, Линч не гонится за гламурностью — атмосфера ужаса редко рождается в декорациях рекламного клипа, если только это не экзистенциальный ужас перед всеобщей деградацией; и наконец, Линч

«В движении», режиссер Ф.Янковский

работает с серьезными актерами, создавая своих звезд, а не идя на поводу у тусовки. Маклохлена мало кто знал, когда появился «Синий бархат». Прыгунов, чтобы уж совсем все было как у людей, пригласил актеров, странствующих из одной тусовочной картины в другую: даже Оксана Фандера с ее прелестной органикой смотрится у него абсолютно искусственной, а смотреть на Ингеборгу Дапкунайте попросту стыдно. Грех сказать, ее репутация великой актрисы всегда была для меня загадкой (может, сыграло свою роль то, что она в Лондоне живет?), однако при мысли о том, что главную героиню не сыграла Ирина

Апексимова, испытываешь все-таки некое облегчение — только ее вампа тут и не хватало. Что до Куценко, в чьей виновности не сомневаешься с самого начала, то из этого антикиллера такой же герой триллера, как из матрешки трансформер. Куценко вообще очень слабый артист, что было очевидно еще в «Мама, не горюй» — натужной, но временами забавной пародии на все современное криминальное кино, снятой еще до его появления.

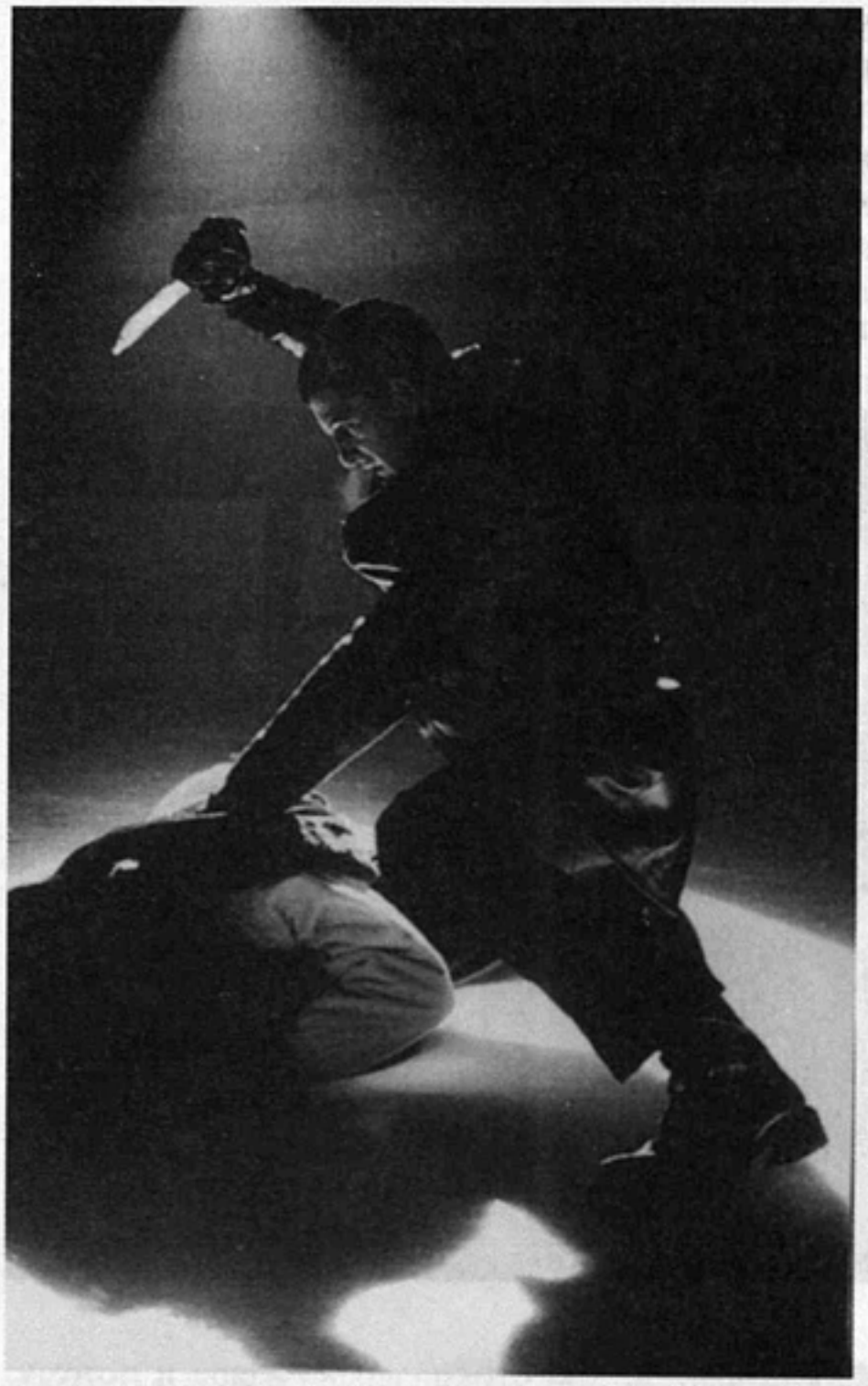
Это очень забавно, когда наши «мэтрята», дети мэтров, силятся сделать жанровое кино, чтоб красиво (для своих) и увлекательно (для пипла). Невозможно

«Упасть вверх», режиссеры А.Стриженов, С.Гинзбург

без чувства тягостной неловкости смотреть «Антикиллера» — еще и потому, что Егор Кончаловский очень умен, как и его отец, и этот расчетливый ум, кажется, иногда мешает им обоим, как и сознательная установка на вторичность. Сам Андрей Сергеевич, однако, заметил с плохо скрываемой досадой: «Мы хотя бы тащили из великих образцов...» «Антикиллер» весьма точно соответствует одной шутке Бернарда Шоу — когда-то красавица предложила ему завести общего ребенка, «чтобы был красив, как я, и умен, как вы». «А представляете, сударыня, если наоборот?!» — отшутился Шоу. Так вот, «Антикиллер» интеллектуален и эстетичен, как фильмы о крутом Уокере, и увлекателен, как артхаус. Не помог делу ни грамотный скандал вокруг якобы пиратского выхода картины, ни привлечение в качестве сценарной основы романа Даниила Корецкого; даже Виктор Сухоруков не спас, лишний раз доказав, что хороший актер ничего не сделает без внятного сценария и чуткой режиссуры. Крови, правда, много. Как кетчупа у Тарантино.

Особую расходную статью отечественного кинематографа начала «нулевых годов» составляют гламурные ленты о «чуйствах». «Чуйства» испытывают богатые, для которых богатство, по меткому замечанию Разлогова, перестало быть целью и стало фоном жизни. Но, конечно, опыт добывания этого богатства (способами, отчасти описанными в «Антикиллере») не прошел для них даром, и мимолетное, впроброс, упоминание социального статуса героя или фирмы-изготовителя, которую он предпочитает, становится приметой всей новорусской культуры. Тот же герой-повествователь из Face controle, рассказывая о своих душевных терзаниях, не забывает упомянуть, как он был одет в момент особого отчаяния. Что-то есть в этом от мемуаров Луначарской-Розенель.

Наиболее гламурная лента новорусской волны — так называемое «кино белых телефонов» в чистом виде — это, конечно, «Упасть вверх» Гинзбурга и Стриженова. Это гораздо хуже, чем «Антикиллер», потому что «Антикиллер» — претензия на жанр, а «Упасть вверх» — на экзистенциальную драму. Красивые страдания Евгении Крюковой имеют на самом деле единственную цель — при-



«Одиночество крови», режиссер Р.Прыгунов

влечь внимание невольного соглядатая к интерьерам, в которых эти страдания происходят; затея вполне аморальная, вроде того, чтобы кричать «помогите!» с намерением привлечь внимание к своему костюму. Ничего не поделаешь, в современном отечественном обществе, как и во всяком обществе, есть некий процент людей, встречающих и провожающих по одежке, считающих интерьер, антураж, костюм и парфюм серьезным источником сведений о человеке. С этим не следует бороться и полемизировать — это нормальный, в каком-то смысле естественный взгляд на вещи, когда речь идет о модном журнале. Но когда love story становится всего только предлогом «сделать красиво», это уже заставляет вспомнить о пролетарии, косящем под Гарри Пиля, о Присыпкине, желающем именоваться Пьером Скрипкиным, о публике, рванувшей в синематографы в середине 20-х годов. «Тот, кто устал, имеет право у тихой речки отдохнуть. А я найду себе другую, она изячней и стройней, и стягивает грудь тугую жакет изысканный у ней». Пролетарий навоевался (тогда – на фронтах гражданской войны, теперь — на баррикадах криминальной революции) и проводит дни свои под сенью лозунга «Даешь изячную жизнь!». История с адюльтером тут не более чем предлог, в ней невыносимо фальшива и напыщенна каждая реплика. Самоирония отсутствует в принципе. И ведь авторы прекрасно понимают, что делают, но честно надеются, что зритель не поймет: они для того самого зрителя и стараются, который десять лет кряду мочил конкурентов, а теперь захотел кино про красивую любовь со страданиями.

И вовсе я не собираюсь сочинять второе «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им» — типа «Знаю я, в жакетках этаких на Петровке бабья банда, эти польские жакетки к нам привозят контрабандой». Кому-то нравится, и ладно. Должен быть человек, обслуживающий определенный социальный слой с его запросами. Я только против того, чтобы этот социальный слой называл себя культурным, а обслуживающий его человек считался художником. Целая плеяда наших публицистов перестроечной эпохи во второй половине 90-х бросилась объяснять нуворишам, «как надо выглядеть и чем кормить гостей». Я ничего не имею против переквалификации публициста в лакеи, но категорически не желаю, чтобы лакейство продолжало именоваться публицистикой. Точно так же и «Упасть вверх» не может рассматриваться в традиционной системе эстетических координат: это фильм для современного Присыпкина, но художником будет не тот, кто новым Олегом Баяном выучит этого Присыпкина танцевать шимми, а тот, кто напишет про них обоих «Клопа».

У Гюнтера Грасса есть сатирический роман «Собачьи годы», роман о наших впору бы назвать «Щенячьи». Дело не только в том, что новая российская куль-

тура созидается отпрысками великих гончих прошлого столетия, сыновьями советской элиты, но и в том, что вся эта культура заново учится ходить. Что будет с ней дальше, понятно уже сейчас: миновав естественный период подражательства и ориентации на «новейшие западные образцы», она возмужает, повзрослеет, станет критичнее к себе (уже становится — см. «В движении») и начнет снимать настоящее кино. Так было с российским искусством 20-х, которое после безмерного упрощения и опошления Серебряного века стало выдавать уже вполне серьезные тексты и фильмы, вроде «Вора», «Двенадцати стульев» и «Окраины».

Я позволю себе процитировать один роман тех времен, не указывая, на всякий случай, автора. В романе этом (действие происходит в 18-м году) герой проходит мимо своего дома, откуда его выселили в результате пресловутых «уплотнений».

«N прошел и мимо собственного дома, но почти ничего не почувствовал. Разве что жалость кольнула ему сердце — но не к себе, а к дому, в стенах которого прежде велись разговоры, смеялись прелестные женщины, обитали призраки, порожденные воображением N, — а теперь кипят свары, сохнет белье, сапоги стучат по паркету... Дом словно глянул на него всеми окнами, послав мимолетную мольбу о спасении — помоги, не я ли давал тебе некогда приют?! — но он покачал головой: что же я могу? Наверное, я был лучшим жильцом, чем они; но прости меня, я бессилен. Пусть тебя строили не для таких, как они, — но ведь это еще неизвестно, кто кого переделает. Что с них спрашивать, они затопчут, изуродуют, исковыряют тебя наскальной живописью, захаркают подъезды, исщербят лестницу, по которой столько раз поднималась ко мне лучшая из лучших, а до и после — множество ее предвестниц и заместительниц; но и ты не будешь стоять памятником. Исподволь, незаметно, самим ритмом своих лестниц, закопченных лепнин и затоптанных паркетов, и тускнеющей мозаичной картиной на стене, и тайным благородством контуров, вплоть до ржавой башенки на крыше, ты проникнешь в их кровь и плоть, заставишь иначе двигаться и говорить, растворишься в них и победишь в конечном итоге, заставив их детей оттирать и заново белить твои высокие потолки, восстанавливать мозаику, замазывать ругань на стенах. Ты станешь им не только домом, но миром, выполнив главную задачу прямых и ясных питерских улиц с их тесно составленными домами: ты выпрямишь кого угодно. В голосах захватчиков зазвучит неведомая прежде скромная гордость, в склоках появится страсть высокой трагедии. Дружелюбные призраки, созданные мной, войдут в их сны. Ты победишь, ибо сделан из камня, и потому у тебя есть время.

N вдруг подумал о старости этого режима, его бессильной и жалкой старости. О том, как что-то человеческое впервые проступит в нем — как проступает подобие души в осенней растительности. И, представив это будущее, почти примирился с ними, потому что пожалел их. Все они будут честнее к старости, и все одинаково будут чувствовать приближение много более страшной силы, еще более простой, чем они.

Что надумает эта сила? Чем переиродит она их отмену орфографии? Отменит даже такой простой закон, как "око за око", которым наверняка будет руководствоваться их юриспруденция? Упразднит ритуал приветствия? Придумает какой-нибудь упрощенный вариант половой потребности? Отменит размножение как таковое и все связанные с ним условности, ибо найдет способ размножаться без соития? Этого он не знал, но, как знает инженер, что внутри механизма действует еще более сложная и неочевидная схема, так и он за первой волной простоты видел бессчетное множество других, ни одна из которых не была ниже. Он боялся думать о конечном результате, который должен был выглядеть совсем не так, как современный ему человек, — но понимал, что эволюция эта не может быть бесконечна и что обратный путь только начат».

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Тело оборотня, или Бремя запретной сексуальности

ОБ ИСТОРИИ И ЭСТЕТИКЕ КИНОКОМИКСА

«Человек-паук», режиссер Сэм Рэйми

Комикс, один из популярнейших жанров массовой культуры, с его волшебно-сказочной драматургией и скетчевой условностью за свою более чем полувековую историю не раз представал наглядным примером успешного маркетингового союза эстетических критериев и политических запросов. Будто следуя наставлениям из «катехизиса» левого интеллектуализма — «Эстетической теории» Теодора Адорно, комикс утрачивает возвышенный статус автономного эстетического объекта и включается в цепочки рыночных и медиальных отношений. Младенческие годы комикса пришлись на взбудораженный период выхода из Великой депрессии и напряженной индустриализации (первый драматургический комикс о Тарзане по мотивам романа-фельетона Эдгара Райса дебютировал 7 января 1929 сразу в нескольких американских ежедневных газетах).

Авторам и персонажам первых комиксов выпала участь, во-первых, изобрести всемогущую фигуру зловредного внешнего врага-саботажника (хичкоковский Саботажник в кадрах финального поединка, уцепившись за монументальную каменную переносицу статуи Свободы, выделывает типично комиксовые, смехотворно марионеточные антраша) и, во-вторых, разработать обаятельный и популярный имидж сверхчеловека-супермена, самозабвенного поборника универсальных демократических ценностей. То, что именно комиксы, а не детективный «черный роман» и не розово-гламурная национальная эпопея оказались оптимально приспособлены для выполнения этой трудоемкой задачи, обеспечило им в 30—40-е годы триумфальный взлет. Звездный час комикса и настоящая эпидемия комиксомании совпали с необуржуазным курсом Америки второй половины 30-х на экономический подъем. Тогда памфлетно-фельетонные разделы ежедневной прессы или иллюстрированные еженедельные приложения и начали тиражировать исходные комиксовые сюжеты, которые затем стали штамповаться в мириадах упрощенных, приевшихся дублей.

В тот период коллективное «политическое бессознательное» заселилось плеядой рыцарственных борцов с абсолютным Злом, иногда серьезным и дьявольски искрометным, иногда карикатурным и задиристо инфантильным. Раскрученными лейблами популистского комиксового чтения предстают придуманный Бобом Крейном Человек — Летучая мышь, Бэтмен (первый выпуск — в 1940-м), состязающийся с бесшабашным Джокером, насмешником и трикстером, злобным провокатором, сбивающим со своего вековечного антагониста Бэтмена его благочестивую спесь, или Флэш Гордон из комиксов Алекса Реймонда, во время марш-бросков «космической одиссеи» вступающий в неустанные схватки с коварным и деспотичным императором Минга, заправляющим на горемычной планете Монга, или же выдуманный Ли Фолком волшебник Мендрейк, по ходу карнавально-балаганных похождений сражающийся с магом и факиром Коброй, который для осуществления злодеяний использует ядовитые химические препараты. (Кстати, имплантация бесноватого Зла в бурлескную фигуру гениального ученого, недотепы и раззявы, делается частым лейтмотивом комиксов, выдающих тревогу желающего стабильности и комфорта среднего класса, озабоченного неконтролируемыми виражами научно-технической революции.)

Квинтэссенция многих комиксовых мотивов — сентиментально-патетическая сага о «Супермене», Стальном человеке (первый выпуск — 1938-й), экранизированная в 1978 году Ричардом Доннером (с Кристофером Ривом, Марго Киддер и Марлоном Брандо) и удостоенная «Оскара» за спецэффекты, изобретательно передающие фантасмагорическую и несколько шаблонную стилистику комикса. Супермен в младенчестве был эвакуирован с гибнущей планеты Криптон на технологически менее продвинутую, но страннопримную Землю. Здесь его усыновила добропорядочная пуританская чета Кент, воспитавшая его под именем Кларк Кент в провинциальном местечке Смол-таун. Познав о своей сверхъестественной родословной, Супермен совмещает профессиональную стажировку в заштатной газетке Метрополиса (где он строит из себя застенчивого, невзрачного репортера) и пластически головокружительные поединки с хрестоматийным злодеем Лексом Лютером.

Супермен, Дик Трейси и Призрак, Брик Бредфорд и Терри — весь этот эксцентричный рисованный паноптикум удалых супергероев будто персонифицировал диапазон разочарований и надежд, чаяний и фрустраций, которые испытывал в предвоенной Америке средний класс. Героико-комическая эпифания индустриальному прогрессу, затеянная комиксами в 30-е годы, сменилась в начале 40-х демонстрацией милитаристского ура-патриотизма (повлекшего чуткое идеологическое цензурирование комиксов, дабы устранить в них малейшие намеки на капитулянтские умонастроения). В историографическом очерке эволюции комиксов Франсен Лакассен цитирует призыв президента Рузвельта к Мелтону Кениффу, разработчику батального комикса «Терри и пираты», с увещеванием водворить обратно Терри вместе с американскими ополченцами на один из тихоокеанских островов, временно отбитый у них японскими захватчиками, поскольку фиаско Терри могло бы деморализовать солдат.

Второй эпохальный всплеск популярности комиксовых изделий относится к 60—80-м годам, когда скоростными темпами складывалось приторно умиротворенное и дисциплинированно обеспечивающее себе завтрашний день поколение беби-бумеров. Оно, освободившись от мании потребления, принялось вместо вещей окружать себя быстро девальвируемыми означающими социального престижа и карьерного успеха. Комиксы 60—80-х годов — вроде «Человека-паука» Стэна Ли, вариаций «X-Men» или комедийного семейного мультсериала «Флинтстоуны» (его перенасыщенная издевательскими гэгами, типа навороченных машин, передвигаемых ногами самого водителя, киноверсия сделана в 1994 году Брайаном Левантом, доверившим имитировать неповоротливых и нелепых чудаков-бумеров, казалось бы, далеким от недотепистой мимографии Джону Гудмену и Элизабет Тейлор) — утрачивают футурологический задор и пафос запальчивого утопизма. Вместо этого комиксы предстают резонерским и анестезирующим средством социального расслабления, служат подслащенной пропаганде протестантской идиллии «домашнего очага».

Масштабное наступление высоких электронно-компьютерных технологий и сопутствующая миниатюризация, функциональность жизненного дизайна и всего информационного пространства придали комиксу черты наивно-простодушного реликта массовой культуры. Едва комикс превратился в рупор консервативного института буржуазных ценностей, его маскарадную технику тотчас взяли на вооружение левые стратеги современного искусства. Лидеры поп-арта Энди Уорхол и Рой Лихтенштейн принялись копировать комиксовую фактуру,

«Флинтстоуны», режиссер Брайан Левант

чтобы, подчеркивая банальность ее окостенелых композиций, предупредить о низведении сакральных ценностей европейской культуры к серийно воспроизводимым «бирюлькам» все профанирующего массмедиа. В «Тайной вечере» Уорхола религиозно-гуманистическая фреска Леонардо распадается на пестрядь крикливых и аляповатых комиксовых арабесок. Издевательский демарш поп-арта не прошел даром: хотя разглядывание комиксов, производимых фирмами DC, Marvel, Image, Avatar Press и другие, осталось излюбленным способом инвестиций свободного времени в среде тинэйджеров, но к назидательной риторике комиксов относились уже без пиетета. Что и сказалось в запуске обоймы пародийных комиксов для интеллектуалов или мифотворческих и теолого-еретических проектов, наподобие комиксов Dawn Джозефа Линснера, The Creech Грега Капулло и Savage Dragon Эрика Ларсена.

В 90-е годы постепенное вытеснение комиксов с вершин массовой культуры совпало с уверенным выходом на авансцену постмодернистского жанра кинокомикса, нередко высмеивающего сами канонизированные приемы комиксовой штамповки. Кинематограф заимствовал у комикса его манеру преподносить сказочно-кукольную реальность в ностальгическом ключе, его условную декоративность и манекенную психосоматику персонажей. Наиболее удачно такое присвоение комиксовой стилистики продемонстрировано в четырех сиквелах «Бэтмена» — от гротескного циркачества первого «Бэтмена» (Тим Бёртон, 1989) к готической притчевой ауре «Бэтмен возвращается» (Тим Бёртон, 1992), затем к экстравагантным, клоунадным аттракционам «Бэтмена навсегда» (Джоэл Шумахер, 1995) и к ёрнической, картонно-бисквитной архаике «Бэтмен и Робин» (Джоэл Шумахер, 1997). Кинокомиксы начала 2000-х несложно пересчитать по пальцам: «Человек-паук» (Сэм Рэйми, 2002) и пара версий юмористических комиксов о забавных похождениях Астерикса и Обеликса — двух добродушных силачей-увальней, освобождающих родную галльскую деревушку от уплаты земельной подати римлянам («Астерикс и Обеликс про-

тив Цезаря» Клода Зиди, 2000, и «Астерикс и Обеликс. Миссия: Клеопатра» Алена Шаба, 2002).

Традиционно с понятием «комиксы» связывают заключенные в рамку и снабженные репликами-подписями рисованные фельетоны, где картинки-«пузыри» последовательно располагаются горизонтальными рядами. Любопытно проследить, что происходит с комиксовой эстетикой, когда культивируемый ею принцип статичной раскадровки контрастирует с кинематографической дина-

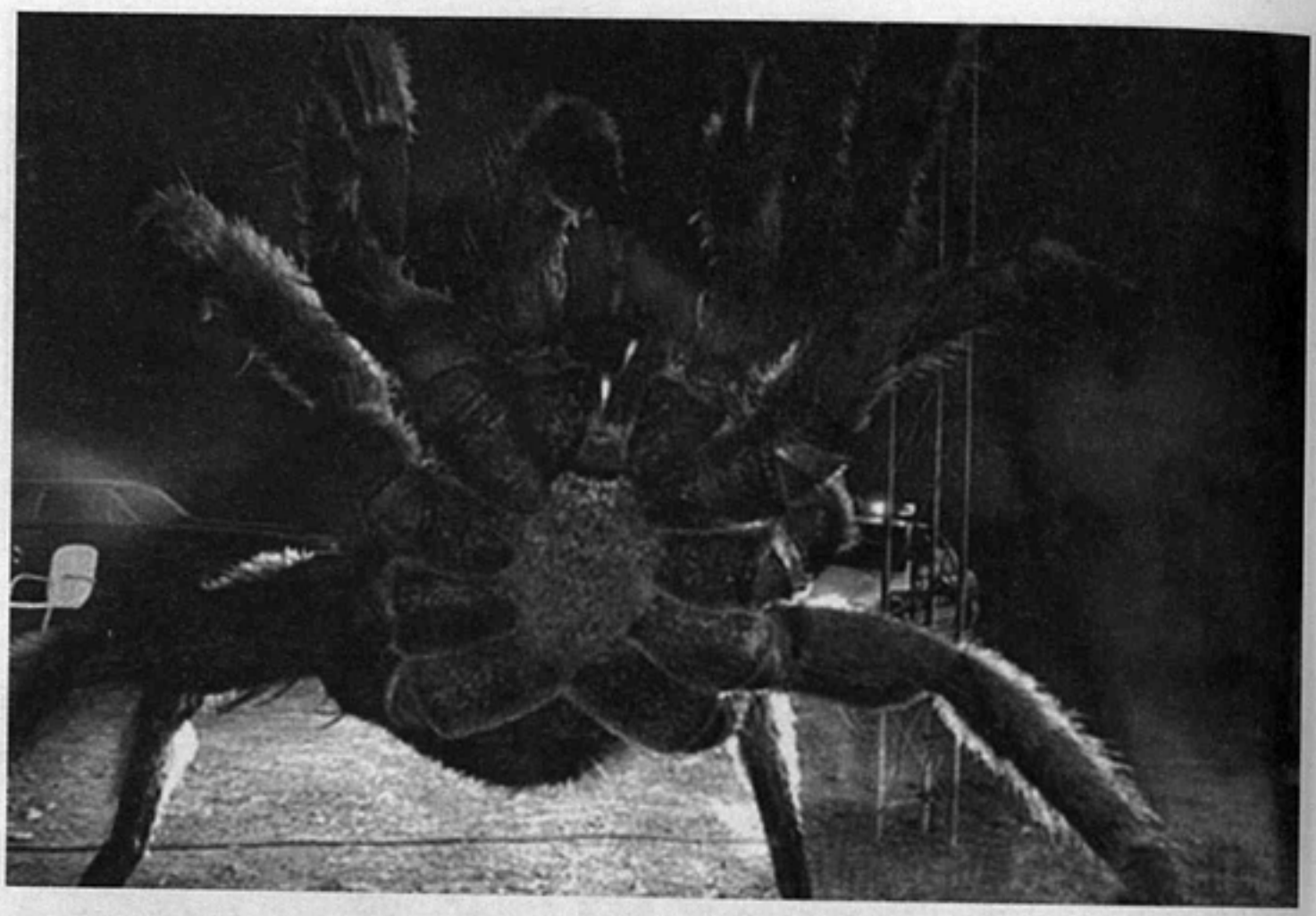
«Астерикс и Обеликс. Миссия: Клеопатра», режиссер Ален Шаба

микой, с ее едва уловимыми глазом перепадами скоростей. Шутливая и фокусническая риторика комикса обогащает разносторонний арсенал технологических приемов кино (монтажные схемы, наложения звуковых дорожек, спецэффекты, компьютерная анимация и т.д.), но это отдельная большая тема.

С точки зрения мимезиса комикс представляет собой рисованную историю (где визуальное преобладает над текстовыми добавками), не отсылающую к четким, логико-понятийным моделям реальности. Еще в своем модернистском прошлом комикс уходил от логоцентризма и упразднял референцию, то есть соответствовал постмодернистским правилам, которые на рубеже 60—70-х были зафиксированы в наиболее нетерпимых к классическому рационализму книгах Жака Деррида (отстаивающего освобождение философского письма от референциальных пут и монологического диктата непреложной Истины). Кинокомикс, обыгрывая развлекательную бессмыслицу печатного комикса, выстраивал собственные герметичные реальности (вроде несхожих урбанистических ландшафтов Готтэм-сити из четырех «Бэтменов» или пропитанной комиксовым фиглярством атмосферы Эйдж-сити из «Маски»), подчиняясь исключительно прихотям режиссерской фантазии. Галлюцинаторное многомирие комикса мастерски преобразовывалось в фильмах, где комиксовая фантастика приспосабливалась для прямолинейной левой критики или правобуржуазного панегирика торжествующей демократии в зависимости от вкусов авторов — братьев Маркс, Жака Тати и Клода Зиди, Роберта Земекиса («Кто подставил кролика Роджера»), Джорджа Лукаса («Звездные войны»), Кена Рассела («Готика» и «Логово белого червя»), братьев Коэн («Бартон Финк» и «И.о. Хадсакера»).

Красочное попурри авантюрных заварушек, героических поступков и сверхъестественных эксцессов вряд ли позволяет приравнять комикс к достоверному свидетельству, скорее наоборот, приравнивает его к небылице или шутливому анекдоту. Хотя генетически борьба Человека-паука или Бэтмена со Злом восходит к тем же адаптированным западной медиальной культурой архе-

типам героического эпоса, что и противостояние мафиозным кланам, конспиративной шпионско-диверсантской сети или информационной олигархии будущего со стороны унифицированных суперменов в исполнении Шварценеггера, Сталлоне, Ван Дамма, Сигала или Лундгрена, но подвиги и деяния супергероя комикса противятся серьезному прочтению в идеологически одномерной оптике. Нередко они избыточно нелепы, перегружены бравадой или фанфаронством и при этом управляются фактором (не)счастливой случайности. От



«Атака пауков», режиссер Эллори Элкайем

запутанной причинности комиксовых неурядиц, видимо, произошли и роковые оплошности невезучих горе-злоумышленников в «Воспитании Аризоны» и «Фарго» или мыканье непутевых беглых заключенных в «О, где же ты, брат?» братьев Коэн.

Комиксы часто облекаются серией продолжений, зачастую порывающих с исходной сюжетной линией. Эксплуатируя принцип бесконечности комикса, постмодернистское кино визуальными образами доказывает постулат о вторичности любого культурного высказывания, избавляющегося от давящего гнета авторской воли. Когда персонажи комикса подвергаются коллективной идентификации с массовым сознанием, дидактическая фигура автора делается излишней и заменяемой, и уже не важно, кто снимает «бэтманиану» — Бёртон или Шумахер и насколько смешнее или правдоподобнее кривляются жонглирующий каменными глыбами Обеликс (Жерар Депардье) или раскидывающий римских легионеров Астерикс (Кристиан Клавье) в подаче Зиди по сравнению с придумками Шаба.

Структура комикса допускает лавирование персонажа одновременно в нескольких виртуальных реальностях, когда временной ряд подвергается растяжениям и сжатиям, распаду и нивелировке, а линейное, дискретное движение истории прерывается вторжениями циклических орнаментов мифа. Кинокомиксы невероятно щедры на разного рода гибриды временных пластов. Примерами таких симбиозов предстают саркастичные сцены из «Бэтмена», где Боб Уэйн (Майкл Киттон) в таинственно-готических интерьерах родового замка занимается мониторингом вылазок своих недругов, вроде Человека-пингвина (Дэнни Де Вито), на суперсовременном компьютерном дисплее, или египетские колесницы из «Миссии: Клеопатра», оборудованные автомобильными зеркальцами заднего вида. Персонажи комикса если и стареют, то сообразуясь с иной темпоральной шкалой, нежели его потребители: так Питер Паркер, он же Человек-паук, появившийся в 1962 году уже вполне смышленым подростком, в киноварианте Сэма Рэйми катапультируется в небоскребную Америку

2000-х, оставаясь все тем же стеснительным тинэйджером (теперь его играет Тоби Магуайр), пытающимся искоренить в себе пубертатные комплексы неполноценности путем акробатических схваток с костюмированным кровожадным Гоблином (Уиллем Дефо).

Кроме всего прочего, комикс выступает законодателем морально-этического кодекса строителя либеральной демократии. В эпицентре его сюжетов всегда заложена апокалиптически-космогоническая битва между неутомимым

«Бэтмен возвращается», режиссер Тим Бёртон

апологетом гуманистической справедливости (в быту застенчивым школяром или денди-джентльменом) и распоясавшимся монстром, персонифицирующим исчадие тоталитарного Зла. Хотя в «Миссии: Клеопатра» Астерикс и Обеликс уже не обрушивают свое титаническое негодование на представителей мирового Зла, типа Гнуса (Роберто Бениньи) из первой версии в интерпретации Клода Зиди, теперь они вполне лояльно содействуют зодчему Номернабису в возведении дворца Цезаря и помогают Клеопатре (Моника Беллуччи) выиграть у Цезаря пари и тем самым доказать величие египетского народа. Видимо, призыв персонажей комиксов на службу импозантной и сексуально притягательной власти сигнализирует, что комикс чрезвычайно чутко отреагировал на изменения раскладки сил в современной геополитике, когда пугало планетарного внешнего врага основательно вышло из моды.

Совершаемый героем-протагонистом этический выбор в поединке Добра и Зла всегда идет вопреки его любовной страсти. Так Бэтмен обречен периодически отрекаться от объектов желания — журналистки Вик (Ким Бэсингер) или Селины Кайл — Женщины-кошки (Мишель Пфайффер), а Обеликс — от преданной смазливому Трагикомиксу первой красавицы села. Таинственная морфология «венца безбрачия», сужденного герою комикса, является интереснейшей детективной шарадой. Мазохистский запрет на сексуальное удовлетворение для персонажа комикса, непреодолимое вето на достижение личного счастья, на гармоничный любовный союз или семейно-брачные узы накладываются не извне, а им самим, точнее, его двойственной, шизофренически расщепленной природой. Помимо умения гипнотизировать и чревовещать, способности к левитации и провидческих инстинктов этот герой обладает и даром оборотничества, позволяющим ему принимать и социально приемлемое, человекоподобное обличье, и пугающую зооморфную внешность. Причем свою этическую миссию отстаивания Добра он бдительно выполняет не по велению примерных антропологических качеств: безошибочно выбрать для себя морально-нравственные приоритеты позволяет ему именно хтоническая, звериная ипостась.

Прибегая к «атласу» психотических типов и поведенческих патологий, продуманных Фрейдом, Райхом, Фроммом, Лапланшем и другими гуру психоанализа, персонажей комиксов уместнее всего включить в графу «шизоид-аутист» – отсюда их анахоретство и отрешенность от мирской прагматики, отсюда путаница их социально-символических амплуа. Они извечно и полярно раздроблены на человеческую и нечеловеческую аватару, что проявляется в их маскарадно бутафорском гардеробе и в недюжинном таланте днем отыгрывать тривиально респектабельный жизненный сценарий, а ночью перевоплощаться в эластичные и демонические «призраки мщения». Гримированный супермен в комиксе только отчасти смахивает на экзальтированное тело оборотня, инсценируемое Настасьей Кински в «Людях-кошках» или Джеком Николсоном в «Волке», подверженное конвульсивным судорогам или взвинченным метаниям. Экипированное театральным реквизитом тело оборотня в комиксе исполнено медитативной плавности и сомнамбулической зачарованности. Его медлительно-гимнастическая и реактивная пластика заставляет припомнить насмешнические эпизоды курьезно неуклюжих потасовок между ряженым убийцей и его очередной жертвой в сиквелах «Криков» Уэса Крейвена или же макаронические сцены учиненного Дэвидом Аркеттом побоища циклопических арахнидов в «Атаке пауков» Эллори Элкайема.

«Шрек», режиссеры Эндрю Эдамсон и Вики Дженсон

Среди главных причин шизофренического раздвоения героя в комиксах Лакассен называет его болезненную скованность мизансценой «семейного романа». Согласно Фрейду, эта ситуация приходится на ранние годы развития психического аппарата и предполагает компенсаторное желание обездоленного ребенка, обделенного отцовской заботой, возвести на пустующий пьедестал отцовского величия его боготворимый эрзац (соразмерный ему по символический мощи), а позднее и самому занять эту почетную нишу, стать полноправным двойником отца. Безотцовщина персонажей комикса (например, отца маленького Брюса Уэйна убили на глазах мальчика, после чего он поклялся неустанно мстить обидчикам и, поцарапанный крылом пролетавшей летучей мыши, трансформировался в ее призрак-подобие) оборачивается для них затягиванием «семейного романа» на долгие годы. При этом добродушное опекунство заместителей отца — дворецкого Альфреда для Бэтмена, дядюшки Бена для Спайдермена, верховного жреца Панарамикса, изготовителя волшебного зелья, для Астерикса и Обеликса — только утрирует травматическое отсутствие наставляющей отцовской «десницы». Именно шизофреническая раздвоенность героя комикса, неодолимая вследствие невозможности спасительного отождествления с геральдической фигурой Отца, предопределяет для него строжайший запрет на прочную и гармоничную любовную интригу. Так, в «Бэтмен возвраща-

ется» секретарша Макса Шрека (Кристофер Уокен) Селина Кайл, заигрывая и флиртуя с Брюсом Уэйном, как бы невзначай осведомляется о причинах его закоренелого холостяцкого одиночества. Тайная пружина их досадной размолвки с Вик в том, что он решился поведать ей всю правду, а она так и не смогла разобраться, какой из двух правд ей доверять больше.

Запрет на любовную самореализацию для персонажа комикса выявлен в остроумном толковании, предложенном Славоем Жижеком для эдипального треугольника из фрейдовской работы «Тотем и табу». В трактовке Жижека нарушение социально-символического запрета на инцестуальную связь (а в комиксе квазиинцестуальная подкладка неизбежна, поскольку возлюбленная для героя замещают отнятую у него недостающую фигуру матери) не приводит к овладению фетишами и атрибутикой отцовского могущества. Попранный запрет, по мнению Жижека, усиливается и легитимизируется, ведь он сам только иллюзия и уловка, придающие видимость доступности недостижимой и неосуществимой Вещи. Так вся интимная биография героя комикса построена на аккумуляции все более и более однозначных отказов от продолжения эротической игры: Человек-паук с грустным стоицизмом констатирует беззаветно любимой им подружке по колледжу фатальную неизбежность разлуки, хотя к финалу фильма вроде бы устранены все экзистенциальные барьеры и психологические помехи к их воссоединению.

В комиксовой «вселенной» этический субъект, то бишь человек, способный на героический и нравственно обоснованный жест, руководствуется вовсе не абстрактной гуманистической риторикой или человеколюбивым пафосом — его направляет гложущий и свербящий избыток *нечеловеческого*. Точнее, тот внутренний разрыв, что Жижек в лакановском духе именует Реальным, тем неискоренимым зиянием, где терпит крушение символический порядок и откуда берутся и поставляются все ресурсы и потенциалы Символического. Бремя сексуального запрета, легшее на плечи комиксовому супермену, мотивировано его тайной боязнью различить в недостижимом предмете влечения что-то чужое и губительное, обманчивый и монструозный мираж вместо желанного воплощения Прекрасного. Обеликс у Клода Зиди, впервые решившись поцеловать ранее не уступавшую его домогательствам разбитную и сексапильную селянку, своим тактильным прикосновением обращает только что кокетничавшую с ним пейзанку в лопнувший, радужно переливающийся мыльный пузырь. В утилизующем приемы комикса анимационном «Шреке», сделанном Эндрю Эдамсоном и Вики Дженсон, поцелуй любви должен возвратить заколдованной принцессе Фионе ее подлинный, сокрытый вид, — и ее истинный абрис (в Реальном) сводится к уродливому и неказистому тельцу троллихи. Видимо, выявить такое реальное, «некондиционное» состояние своей пассии и опасаются персонажи комиксов, предусмотрительно прописывая себе «схизму» расставания.

Траектория этического выбора предусмотрена зазором нечеловеческого, присутствующим в каждом из нас, — вот что проговаривается, иногда околичностями, иногда напрямую, в лучших комиксах, вот что по наследству переходит к их частичному преемнику — компьютерной мультипликации. В «Ледниковом периоде» Криса Уэйджа этический поступок — спасение человеческого детеныша — доверяется неантропоморфным персонажам, мамонту Мани, ленивцу Сиду и саблезубому тигру Диего, разительно контрастирующим с волюнтаристски самоуверенным стадом первобытных людей. Рисованные «побасенки» о победоносных столкновениях закамуфлированного, но зоркого Добра с буффонадным Злом приоткрывают в своих потребителях непостижимый баланс человеческого и чуждого, символического и реального. Оттого комиксы и поныне выдерживают жесткую конкуренцию с технологически более изощренными масскультовыми развлечениями.

ОПЫТ

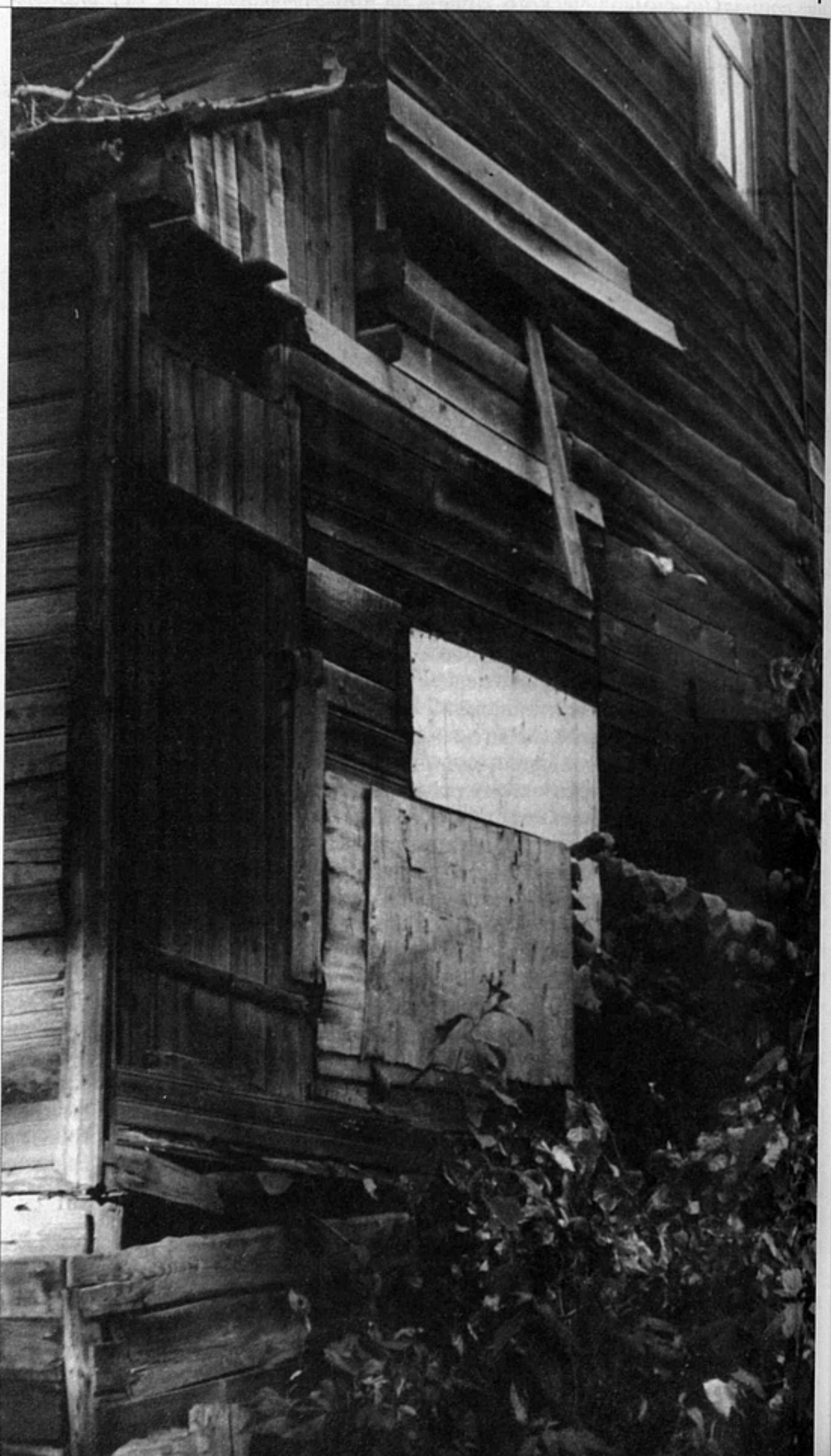


Фото А.Жуковского

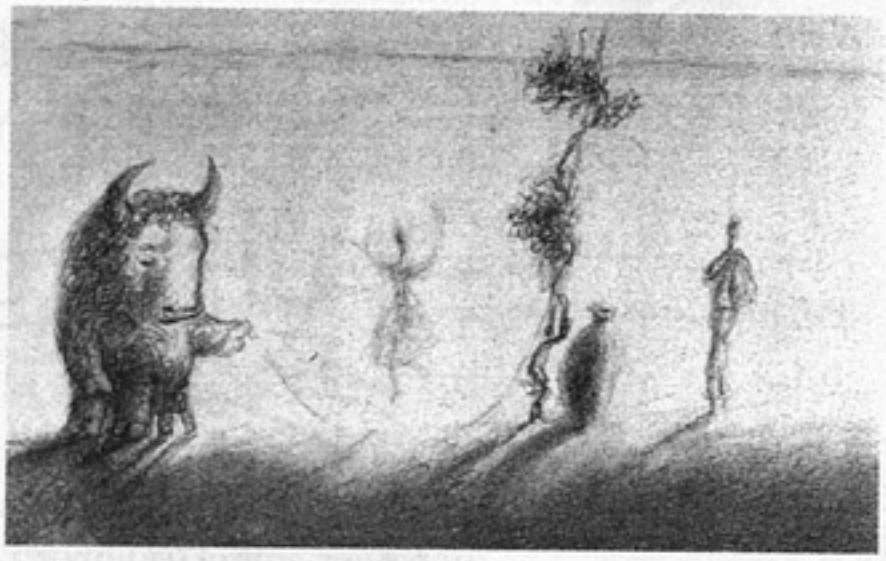
Ю.НОРШТЕЙН

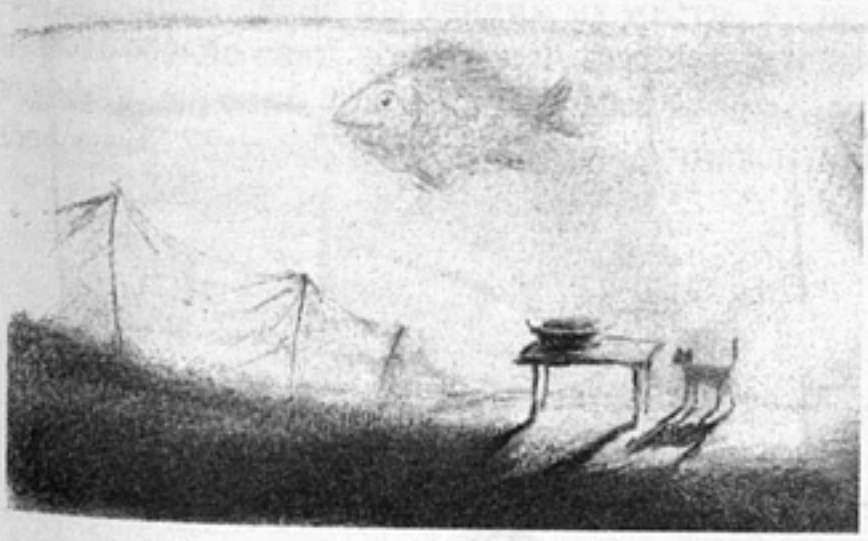
Снег на траве

Вопросы композиционной конструкции для движения внутри кинокадра, вернее, композиции как условия для движения внутри кинокадра, — существенный момент в работе над фильмом. И разговор здесь прежде всего должен идти о выборе крупности изображения, которая, в свою очередь, связана с физиологией кинокадра. Неудачным выбором крупности изображения можно убрать все тонкие накопления, которые сделаны в предыдущем куске фильма.

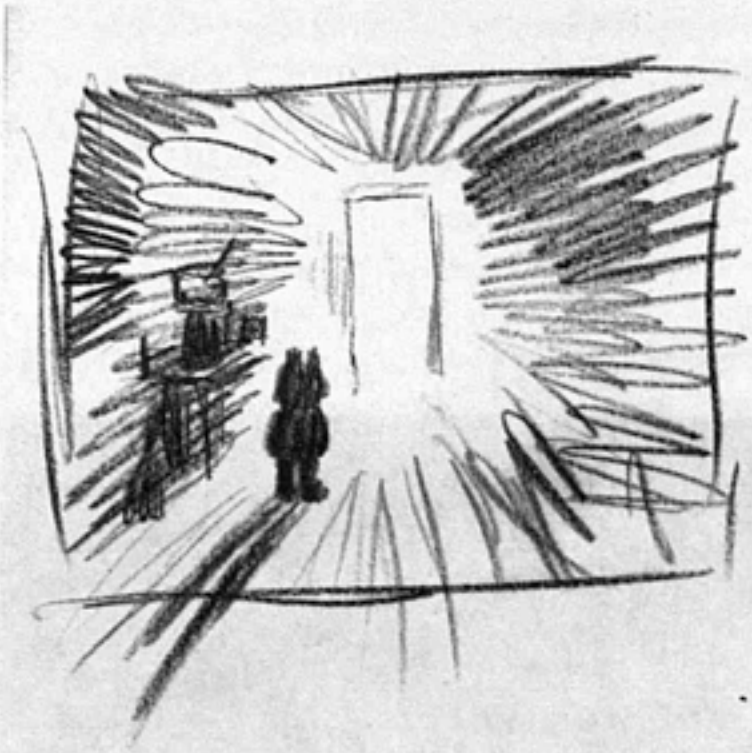
Один неудачно поставленный кадр, в котором физиологический эффект, или эффект материальный, не развивается, а остается сам по себе, может дурно отразиться на дальнейшем течении фильма.

В «Сказке сказок» есть довольно длинный эпизод — почти две с половиной минуты, — который снят единым куском, без монтажа. Ему предшествует глу-





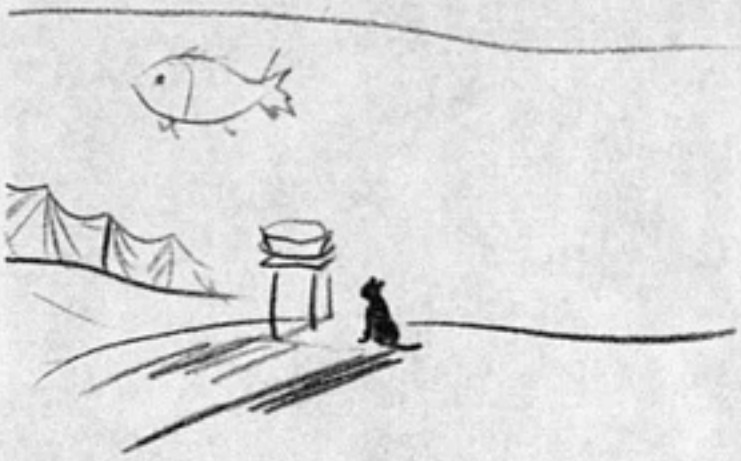
Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в 1987—1988 годах. Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5, 8; 2003, № 1, 2.



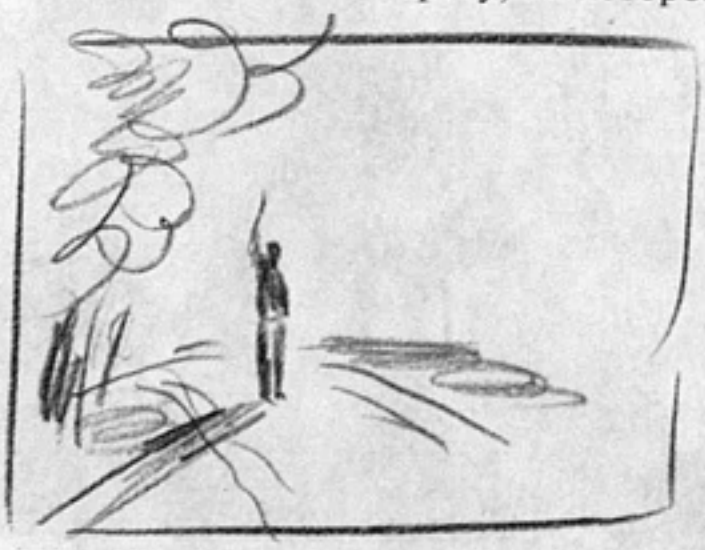
бинный кадр (на экране светящаяся дверь, в которую входит Волчок). Дальше (на экране путник сначала стоит, потом начинает идти) весь

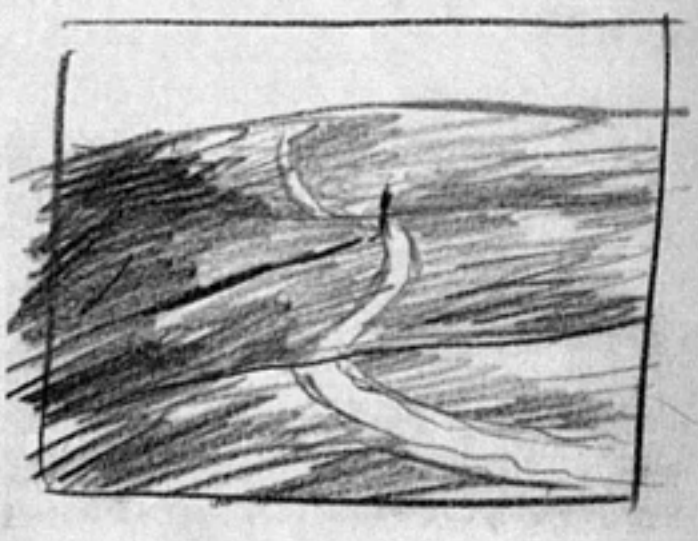
кадр строится фронтально, вдоль, но за счет тени сохраняется ощущение света (на экране за столом сидят люди, едят, пьют вино, зовут прохожего, кошка на

море смотрит, бычок прыгает через скакалку, путник уходит, и начинается па-



норама с холма на дорогу, по которой он уходит).

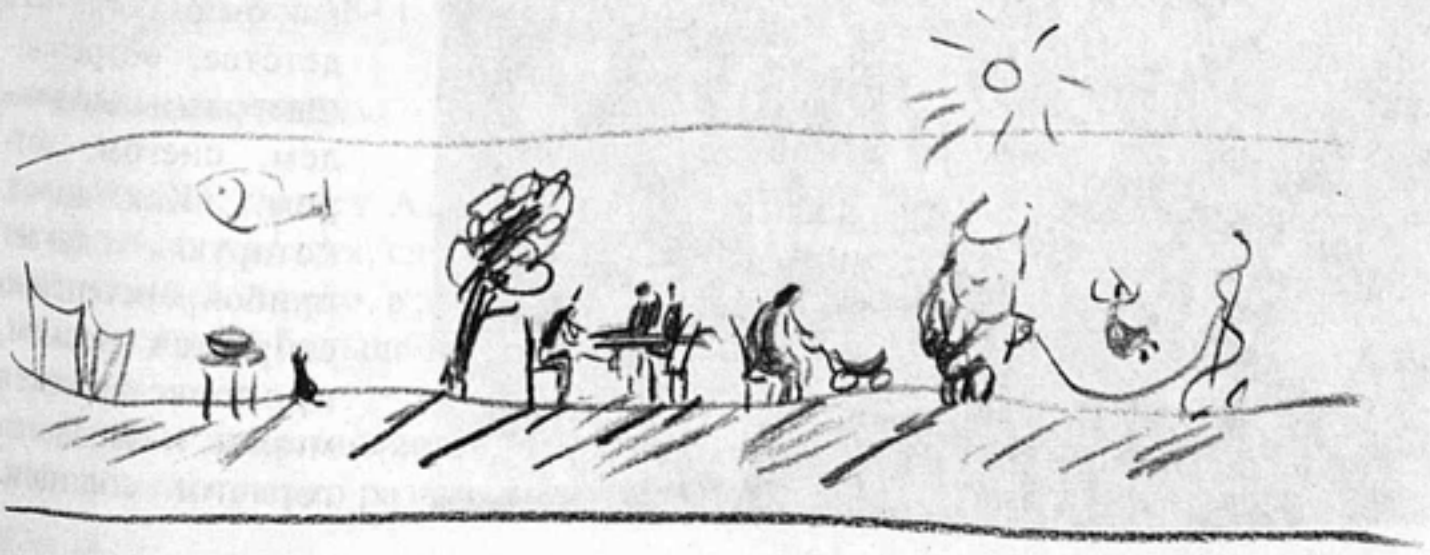




Когда я думал над этим эпизодом, то, будучи отравлен кинематографом и дурными грамматическими правилами строения монтажной фразы, предполагал сделать эту сцену из общих, средних, крупных планов. Я рисовал на бумаге множество вариантов этого эпизода, и ни один из них меня не устраивал. Все время возникала необходимость делать персонажи более подробно, чем нужно

было по фильму, искать путника — кто он такой? откуда? — сочинять вывернутые на зрителя какие-то внешние атрибуты, то есть все то, что мешало бы кинокадру.

Одно время у меня даже была идея путником сделать Альберта Эйнштейна, который летит над берегом и играет на скрипке. Думая такого рода стереотипами, я тем самым вызывал в строении кинокадра ненужную физиологию, которая перетягивала на себя тайную музыку жеста. Я не знаю, чем бы вся эта история закончилась, если бы однажды в деревне, идя за водой к колодцу, не увидел далеко в поле, метрах в семидесяти от меня стоящих под вечерним золотистым солнцем людей. Они только что убрали хлеб с поля и просто разговаривали, а золотые тени от них ложились на золотистую пашню, над которой пыль обмолоченного зерна еще не осела и воздух светился. Я не слышал их разговор, видел только жесты, дымки́ от папирос. И вдруг мне показалось, что все это наполнено таким глубоким смыслом, здесь столько жизненного покоя, что если бы у меня спросили, в чем смысл жизни, я бы ответил: да вот в этом покое. И сразу пришло решение эпизода. А про себя подумал: ну какой же я идиот! Почему раньше не додумался до такой простой идеи — все снять общим планом и единым куском. Тогда не возникнет желания детально рассматривать персонажи, ведь на общем плане мы увидим их жесты, но не их конкретность. Здесь должны быть только свет, вода, берег, дерево, сидящие за столом, человек, идущий по дороге, девочка, прыгающая через веревочку, кошка, смотрящая на рыбу в море, и всё. Поэтому в результате получилась такая длинная композиция.



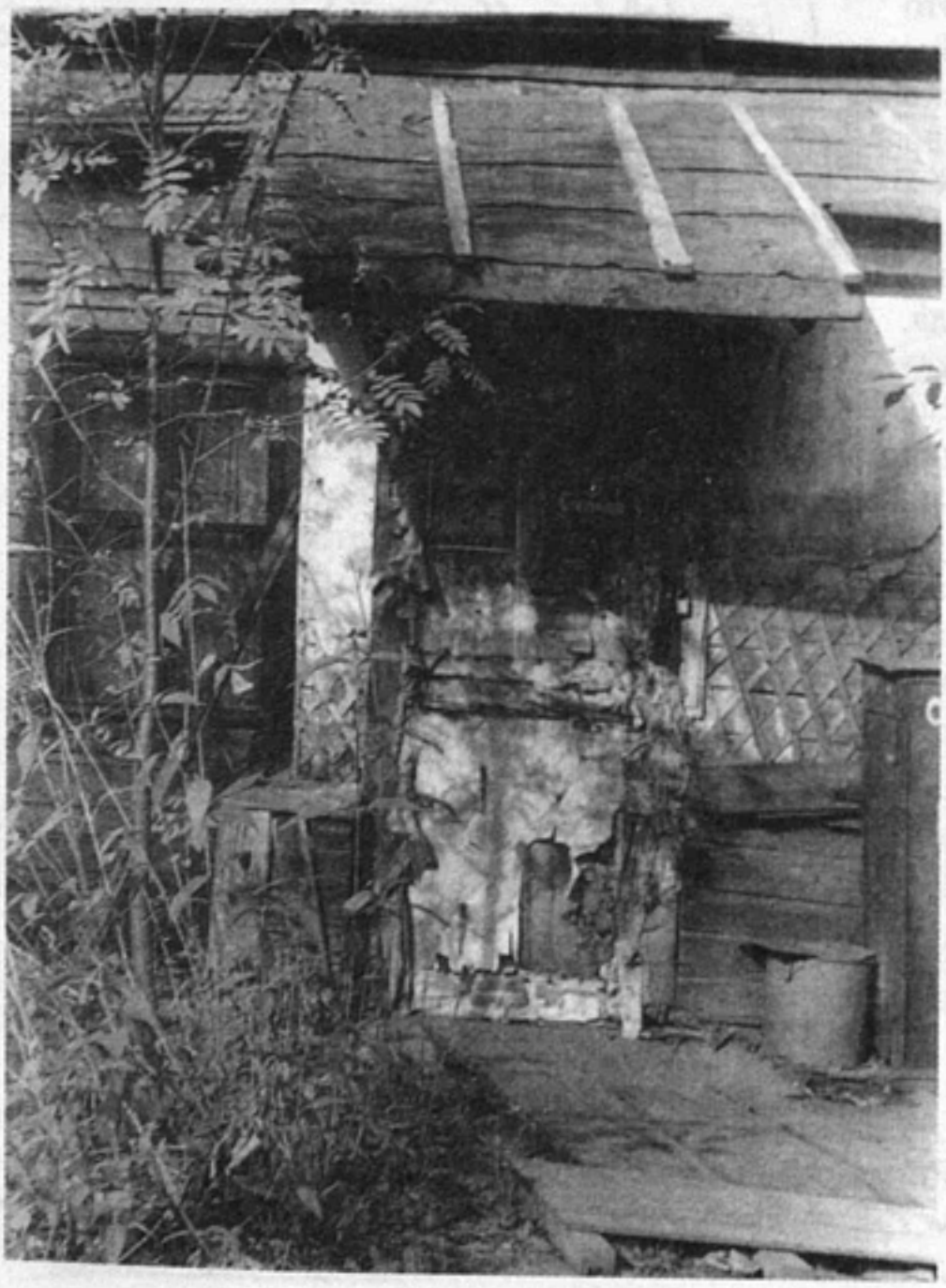
Растет дерево, под ним стол, мать качает колыбельку, рядом сидит бык и крутит веревочку, через нее прыгает девочка, на табурете стоит таз с бельем, в море плавает рыба, сушатся рыбацкие сети. Вот и всё. Но какое количество бумаги я изрисовал, чтобы получить эту простую композицию, почти детский рисунок. Ведь как дети рисуют: внизу черта — это земля, сверху черта — это небо.

Этот эпизод снят единым планом, в нем соблюдено единство места, времени и действия почти по классической схеме греческой драматургии. Любой монтаж был бы нарушением течения этой реки. Все равно что пытаться разрезать воду. Времени в этом эпизоде словно бы вообще не существует. Оно стало шарообразным, без начала и без конца. Мне хотелось, чтобы этот кадр был наполнен сутью мира.

Взгляд человека, направленный на тебя и исполненный любовью, гораздо более значителен в сравнении со взглядом человека, который будет объясняться в любви к тебе и ко всему человечеству. Мне кажется, что такое состояние близко японской поэзии, которая очень негромкая, в ней нет крика, она содержательна где-то внутри, глубоко внутри. Когда поэт говорит: сегодня на окраину деревни в поле прилетели гуси, и «значит, опять мы в деревне недосчитаем многих людей», — то это объясняется тем, что осенний перелет гусей означает, что крестьяне собираются на заработок в город. Гуси нечто вроде календаря.

— А первоначальный замысел «Сказки сказок» тоже возник как стихотворение?

— «Сказка сказок» сфокусировала все мои фильмы, то есть в большой степени это именно так. Но, странное дело, задумана она была еще до того, как был сделан мой первый фильм «Лиса и Заяц». Я тогда же рассказал о замысле одному своему коллеге по работе. К тому времени я уже несколько лет как уехал из Марьиной рощи, где жил в детстве, у меня было двое детей, мы жили далеко, совсем в другом районе — в Беляево. Жильцы из старого дома моего детства постепенно начали разъезжаться. Получали квартиры — кто-то от завода, кто-то по состоянию здоровья, кто-то по превышению плотности живых душ на квадратный метр, — так или иначе, но дом постепенно пустел. И вот это состояние постепенного его опустения ощущалось мною очень резко. Изредка я приезжал туда, и все было как на покадровом кинопроекторе, когда кадры двигаются, как слайды. Приезжая, узнавал, что опять кто-то уехал. И невозможно было смириться с тем, что это навсегда: и штукатурка эта уйдет навсегда, и дранка, и обнаженные стены, такие, как были когда-то в детстве, обтрепанные, размытые дождем, снегом, ветром... Как доска, которую катает прибой, постепенно стирается песком, прополаскивается морем, выедается горячим солнцем,



притирается к рельефу и умирает, зарывшись в берег. Все лишнее растворяется в воздухе. Вот так и наш дом менялся и притирался к ветрам...

Я рассказал приятелю свой замысел будущего фильма, который должен был начинаться с того момента, когда из дома уезжают уже последние. И этот мой дом стоит весь ободранный, посеченный ветром, впитавший в себя время, буквально спрессовавший его: все получили ордера и должны разъехаться. И жизнь, долгая жизнь дома кончилась, и ты никогда не возвратишься в этот двор. Да и двора больше не будет. Может, потому и захотелось посидеть перед отъездом по-людски и вспомнить этот дом и помянуть его и всех живших в нем.

И во дворе составляют один длинный стол: из коридоров выносят старые кухонные тумбочки — маленькие, серенькие, голубоватые, зеленоватые, с наклеенными картинками, когда-то покрашенные и некрашеные, замурзанные, с запахом керосина, со следами ножей на столешнице, со спекшейся по крышкам клеенкой, с черными кругами от горячих сковородок, нечаянно поставленных на стол, или отпечатками утюга, керамическими роликами на дверцах вместо ручек. Долгую жизнь коридоров вытаскивают во двор, в теплую осень, составляют вместе и накрывают одной большой белой скатертью. Вот такой у меня

был эпизод. И все это я очень хорошо видел. Виденное казалось игровым кино. Я действительно просто видел, как ко́злы расставляют, как все садятся за длинный стол, как возникают тени покойных, которые здесь наравне со всеми, как идет общий разговор и никто ничему не удивляется. И из этого перекрестного разговора прорастает история дома, жизнь дома, по крайней мере, в тот отрезок, который знаю я и знают сидящие за столом.

Но разговор идет вовсе не идиллический. Трезвый разговор мешается с пьяным, вспыхивает драка. Вспоминаются старые обиды, выясняются отношения. И кружится, кружится по столам тень прожитой жизни. Тут и слезы, и смех, и прощание. Вдруг разом все заторопились, побросали свои тумбочки; кошки и собаки бросились подбирать остатки еды. Машины с мебелью разъезжаются с двора, двор пустеет. Наступает тишина. А потом поднимается большой ветер, ерошит, оголяет деревья. Осенняя листва засыпает двор. И скатерть

поднимается, улетает. А следом и вся улица, как будто ее за край поднимают, тоже взмывает в воздух, словно свиток, загораясь с краю. И постепенно исчезает, уходит дымом в небо, а земля черна, и на эту обугленную землю опускается белая скатерть. И больше не остается ничего. Вот такая идея была у меня в 72-м году.

Но мне представляется, что кино — это такой процесс, в котором фильм должен непрерывно развиваться и изменяться. А возможность изменяться мо-

жет дать только сценарий, который как... японские хокку. Стихи непрерывного повторения. Пространство между словами выучить невозможно.

Однако если представить делание фильма в виде сочинения стиха, то те, кто скажет: «Непроизводственно», будут правы. Кино, действительно, дорогое удовольствие. И все же мультипликация исключение. Не во всех случаях. *Иногда* исключение.

Может наступить момент, когда сценарий уходит от тебя в сторону, как расходятся два какое-то время идущих параллельно поезда. На «Лисе и Зайце» вся съемка достаточно точно соответствовала сценарию. Вплоть до придуманных игровых подробностей. На «Цапле и Журавле» совпадение было полное до единого плана. В «Ежике» уже что-то отсекалось, что-то прибавлялось. В «Сказке сказок» сценарий менялся существенно в процессе съемок. Фильм снимался как живая реакция на происходящее в нем. Каждый съемочный день чем-то отличается от другого. И ты должен вовремя улавливать эту разницу. Искусство и является искусством именно потому, *что* оно отбирает. Иначе была бы только реальная, натуральная жизнь.

И вообще, была бы необходимость в искусстве, если бы мы могли в реальной жизни так же открыто общаться с другим человеком, с его неповторимостью, как мы бываем сами открыты в творческие моменты? Возможно, ответы следовало бы искать в племенах, живущих по природным законам. Замена искусства – ритуал. Он — одновременно учеба, закон, религия и философия. В панцире городов, в разорванности, когда нет скрепляющих нас сил (разве что религия?), мы ищем пути друг к другу. Один из путей – искусство. Его метафоры отворяют двери мира. Искусство делает тайное явным, преображает явь внезапными глаголами. Оно воспаляет реальность, поселяет в нас знание незримого мира, насыщает нас сочувствием, стыдом, совестью. Искусство является посредником всего живущего.

Сегодня мы отчетливо наблюдаем, во что превращается человек, лишенный воздействия искусства. Ему остается идеология. Не важно какая. Идеология джипа, бритого затылка для лучшего узнавания собрата по разуму, идеология власти или ксенофобии и т.д. Я даже могу допустить, что какой-нибудь богатей покупает по наводке произведения искусства. Но что он способен в них разглядеть? Скорее всего, ничего. Им движет только инстинкт обладания и вкладывания денег. Всё. Геббельс тоже собирал живопись, что не мешало ему отправлять сотни тысяч людей в печь.

Для идеологического человека искушение искусством может стать опасным, поскольку лишает привычной опоры, каковую он находит во власти, в жестокости к ближнему и в непомерном обогащении. Вдруг искусство вобьет в него дурь, что личное обогащение ведет в тупик, что власть отвратительна, а деньги должны служить просвещению общества.

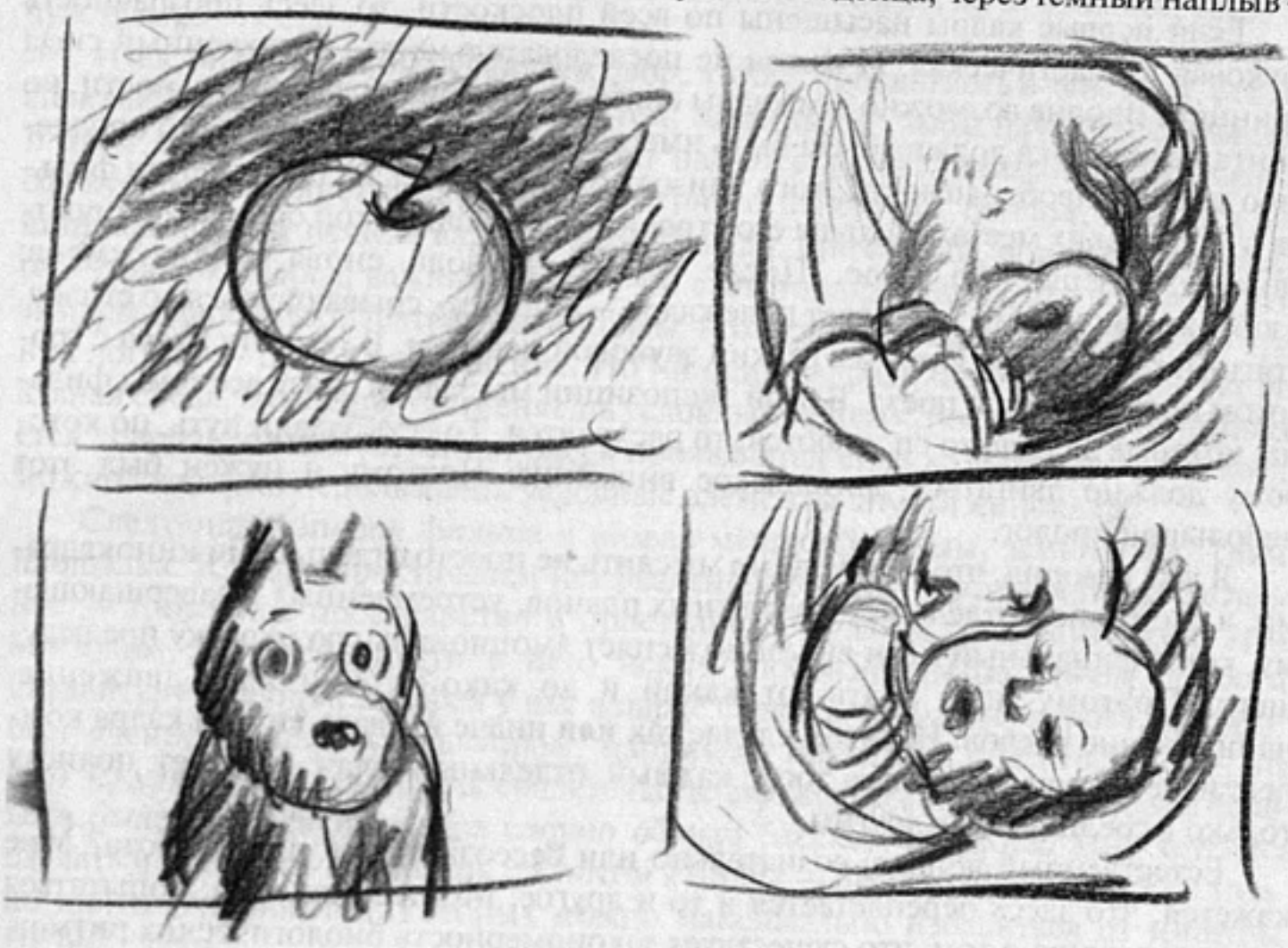
Искусство дает возможность узнать реальность, поскольку переводит ее в слово, ритм, звук, рифму, цветовой гул. Наши чувства разделены длинными бытовыми подробностями жизни, как бы переложены ими. Искусство вытягивает чувства, эмоции из каждодневной суеты, объединяет их своими таинственными знаками и сплачивает в одно целое. Оно заставляет циркулировать в чувствах новый кровяной круг, разорванный каждодневной бытовой необходимостью. Но под воздействием обновленных чувств бытовые подробности преобразуются и мир предстает преображенным. Басё не пишет педагогическую поэму с наставлениями и назиданиями... Все нужное он разбросал по трем строчкам: «Примостился мальчик на седле, а лошадь ждет. Собирают редьку». Как хорошо и как просто. И сколько здесь добра. Хватит на всех внимательно смотрящих. Вот это и есть искусство. Басё же отобрал это из всего, из всей Вселенной, чтобы сотворить свою вселенную.

— В светлой части «Сказки сказок» у вас звучит «Хорошо темперированный клавир» Баха. А мультипликат по музыке вы считали заранее?

— Нет, не считал — он сам уложился. Я снимал так, как снимается. Не смотрел на музыку. Но о временно́м расстоянии отдельных сцен-эпизодов, объединенных музыкой Баха, я расскажу отдельно, а сейчас я бы хотел показать вам в раскадровке соотношение малых и больших кусков, соединенных через расстояния или склеенных встык двух планов — почему это сделано так, а не иначе.

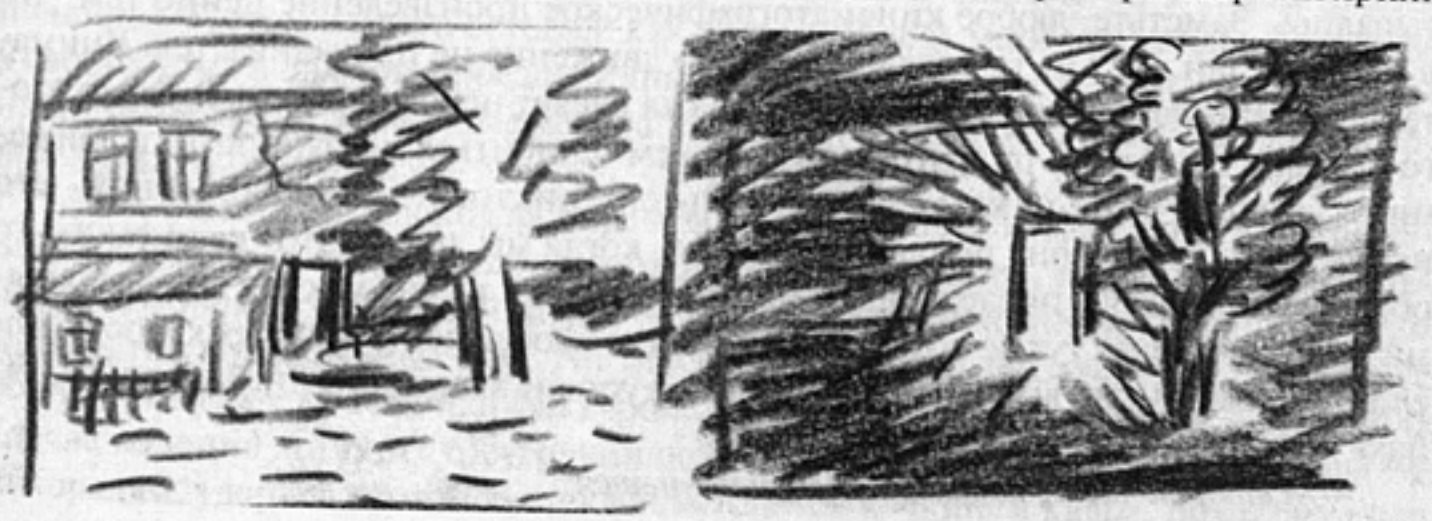
Если говорить о пластическом движении, то мне представляется, что у режиссера, с каким бы изображением он ни был связан, должно быть некое внутреннее волнообразное ощущение как можно большей части фильма — не графическое, не изобразительное, а ощущение неких общих кривых внутри фильма. «Сказка сказок» начинается с мягкой тональности, мягких округлых форм: яблоко, грудь, щека ребенка, окутанные глухим, звуковым туманом. Мягкая, пластическая фактура, тональная световая и графическая растушевка, переходящая в мелкий осенний дождь в лесу, в центре которого — яблоко.

Первый кадр — яблоко. Второй — младенец, сосущий грудь. Далее панорама под столом и Волчок, и снова план сосущего младенца, через темный наплыв —



голова засыпающего младенца и смотрящий на него в упор Волчок, и снова уплывающий в сон младенец. Следующий кадр — яблоко посреди леса. И титр:

«Сказка сказок» — как отсечка первой монтажной строки. После этого — старый дом, куда врывается иная тональность, идущая из коридора. Первый яркий



световой взрыв — прямо из центра в глаза зрителю перпендикулярный (торчком), —взрыв, растворяющий коридор, и мы выходим в другое пространство. Звуково — как будто бы по шероховатой фактуре ладонью, которая прожжена пучком света и звуком. И нет ни одного звука, который выходил бы за пределы этой фактуры: вся мягкая изобразительная тональность идет в полном соответствии с мягкостью звукотональной. Заканчивается она первым ударом — началом новой музыкальной темы, который носит совершенно иной характер, — и тоже по всей фактуре. Вначале это пучок звука, охватывающий изображение, а дальше — звук, упавший в изображение — первый фортепьянный удар, 1-я часть, № 8 из «Хорошо темперированного клавира».

Если первые кадры насыщены по всей плоскости, то здесь прозрачность звуковая и пластическая. И важна не последовательность, а вложенный сюда принцип. Вполне возможно эти кадры снять и в другой последовательности, но монтажная строка должна была быть именно такой — по строению, по ощущению целого. Необходимость этого эпизода откликнулась на протяжении фильма в нескольких местах. Дальше его строение по графической основе, по пространству совершенно иное. После белого эпизода снова резкая смена: изображение плотно закрывает поле кадра — скатерть, срывающуюся со столов, утягивает в черноту. И тут же резкий звуковой перелом. В темноту кадра с грохотом проваливается поезд. В этой экспозиции мы задали сразу все темы фильма, которые дальше то сплетаются, то расходятся. То есть задали путь, по которому должно двигаться зрительское внимание. Поэтому и нужен был этот небольшой пролог.

Я уже говорил, что необходимо мыслить не просто отдельными кинокадрами, а сложением отдельных монтажных планов, устремленных к завершающему, когда финальный план внезапно меняет эмоциональную окраску предыдущего. Поэтому надо знать, от какой и до какой точки идет движение, нанизывание кадров. И в этом случае так или иначе неудача внутри кадра компенсируется целым. Более того, каждый отдельный план обретает полноту только в соединении с другим.

Естественный вопрос: сознательно или бессознательно идет работа? Мне кажется, что здесь переплетается и то и другое. Можно, конечно, попытаться вывести теорию о том, что существует закономерность биологических ритмов, за счет которых воспринимается изображение. Ведь глаз не может выдержать монотонность, однообразность движения, графики, цвета. Поэтому ритмы обновляются. (Даже такое, казалось бы, монотонное в плане музыкальной темы сочинение, как «Болеро» Равеля, содержит внутри себя разрывы, ритмические переходы в оркестровке и — самое главное — движение к общему возвышению.)

Сказанное касается первой части «Сказки сказок», которая кончается эпизодом хлопающей на ветру скатерти, срывающейся со столов, и поезда, уносящегося в глубину кадра. Далее идет кусок, в котором мы вместе с Волчком осваиваем место действия, иными словами, сценическую площадку. И сюда опять вклиниваются отдельные темки, которые потом рассыпаются по фильму. Но происходящее в каждом кадре не должно носить случайный характер в общем развитии действия. Я не говорю о конкретной непосредственности поведения героя — она всегда только заостряет зрительское внимание. Я имею в виду, что в самом фильме не должно быть лишних кусков, лишних сюжетов — мизансцены должны строиться таким образом, чтобы каждое предыдущее движение являлось основой для последующего, чтобы персонажи внутри кадра не перетаптывались. Заметьте, любое кинематографическое произведение ценно тем, что в нем ни один жест не пропадает, ни одно движение не проваливается. Внимательное отношение к поведению персонажа влечет необходимость именно этого кадра, а не какого-то другого. Мы можем ошибиться в крупности, в движении камеры, но каждый кадр должен диктоваться абсолютной его необходимостью. А она проявляется тогда, когда мы знаем: этот кадр таким-то образом отразится в последующем, поэтому он нам здесь нужен. Рациональными рассуждениями тут не помочь. Способность соединения первых кадров с последующими нужно вырабатывать в себе на уровне звериного инстинкта. По запаху первых кадров узнавать путь.

— А вторая часть фильма с чего начинается?

— Волчок осваивает двор. Он среди машин. Сначала у меня было желание показать, как он рассматривает машины, более подробно, то есть вместе с ним заглянуть внутрь. Но, оказалось, контраст внутри кадра важнее фактуры. Поэтому мы взяли цветные фото машин. Чтобы сразу обозначить резкий контраст фактуры старого дома, двора, земли, засыпанной листвой, и — целлулоидности, целлофанности машин. Для Европы «Жигули» или «Москвич» — не машина, это как сарай по отношению к дому. Но здесь прежде конкретности изображения должны срабатывать соотношения фактур. Должно возникать некое абстрактное ощущение кинокадра. Мне хотелось сделать его почти гиперреалистическим, чтобы изображение воспринималось *мгновенно*, до осознания, сразу — чувствами.

Итак, мы с Волчком осваиваем двор, чтобы, продвигаясь в действии, ретроспективно возвратиться к одной из тем, заданных в самом начале экспозиции. В этом дворе — осень, машины, лист падает с дерева, внимание специально сфокусировано: лист падает в центр черного пепелища. Волчок, швейная машинка, старуха у печи, и вдруг — зимний кадр. Внезапный, появился и пропал, он — бросок вперед, важный бросок – и светотональный, и смысловой. В этом зимнем кадре почти театральный прием — открытая мизансцена. С точки зрения логики — прямое нарушение. Но ни один человек не сказал мне: «Тут реальная среда, а ты вдруг применяешь условный прием», так как он воспринимается совершенно естественно. Здесь проявляется сила мультипликации: когда можно свободно использовать условные элементы внутри кинокадра.

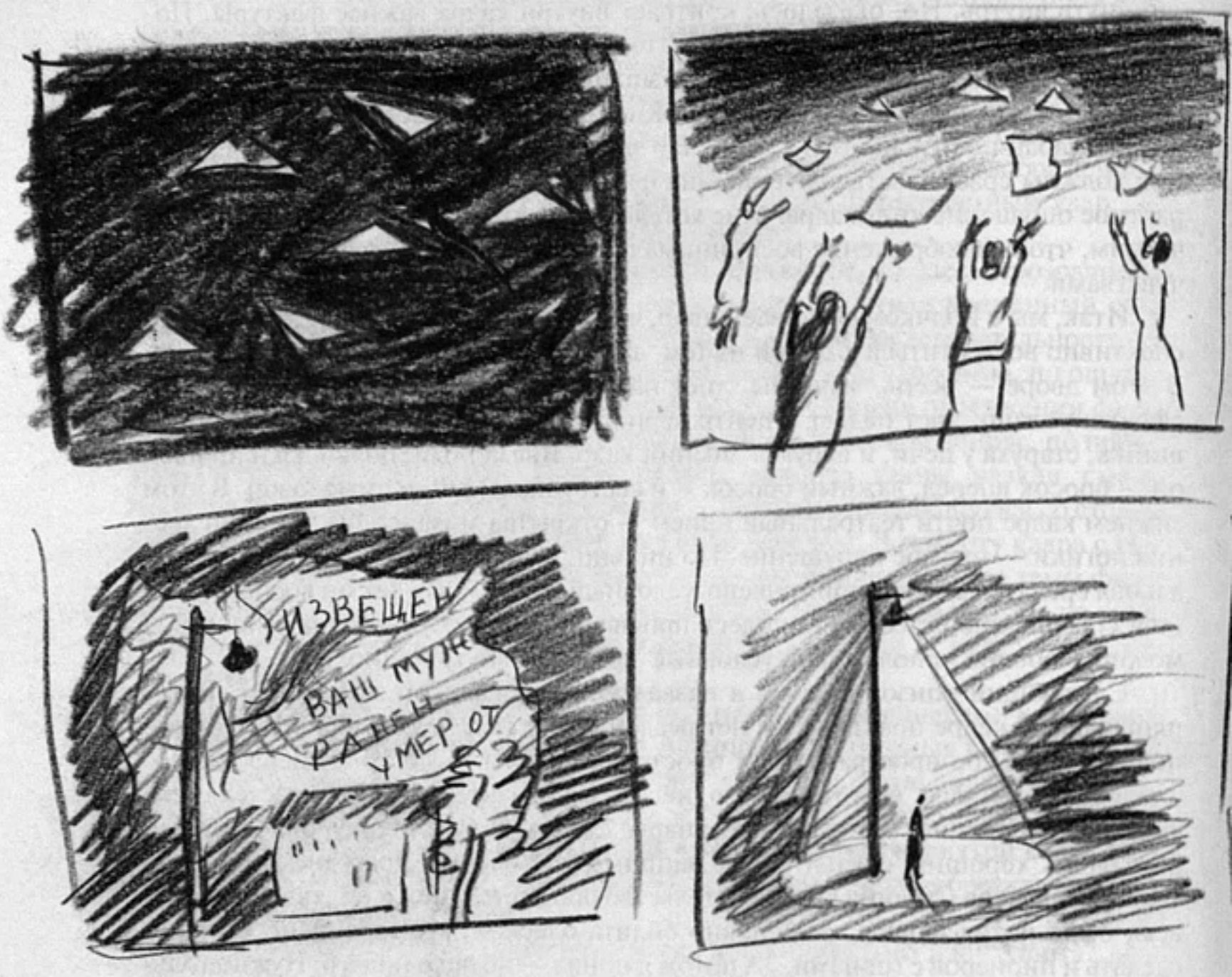
Следующий эпизод фильма я назвал мешкообразным, замкнутым. Танцплощадка. В кадре практически нет реальных деталей, кроме фонаря. Остальное — тональное пространство и пространство гула. Я долго мучился с этим эпизодом, пытался внести в него некие изобразительные опоры, скажем, скульптуру Сталина, которая у нас в парке стояла, автора Меркурова (который был очень хорошим скульптором, например, памятник Достоевского — это его). Скульптура Сталина как свидетельство обожествления и подавления человека была потрясающая, вся словно облита блеском мрамора. Мне хотелось сделать и пионеров с горнами... А потом я понял — не надо ничего. Нужно только найти условия, при которых можно максимально избавиться от мишуры. Не она главное.

Подобный соблазн был у меня и в зимнем эпизоде. Сначала я думал мужика, пьющего из бутылки, сделать на фоне гипсового пионера с отломанной рукой и с горном в другой. Конечно, все это можно было сделать, но в результате общая переакцентировка эпизода принесла бы больше потерь, нежели приобретений в виде нескольких зрительских хохотков, которые не оплатили бы разрушения сущности эпизода, единства цели. Поэтому, например, и для эпизода танцев подыскивались такие условия, при которых действие было бы максимально простым.

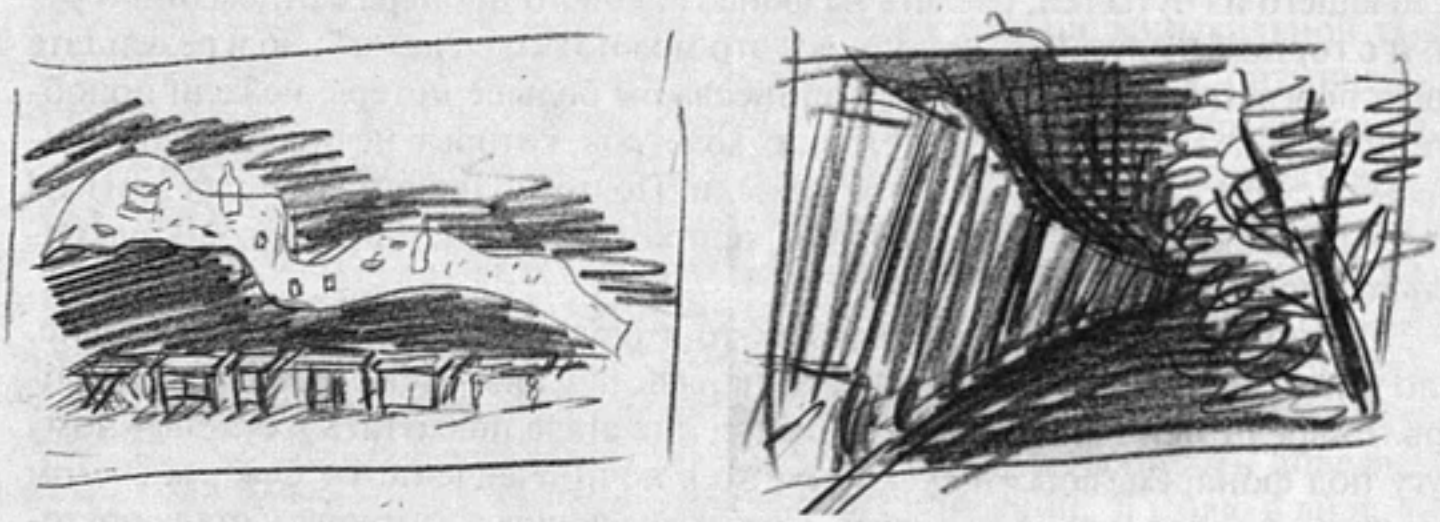
Этот эпизод возник случайно: как-то я шел поздно вечером по деревне, было тихо, где-то собаки побрехивали, и на всей улице светил только один фонарь. Впереди меня шла женщина. Когда она стала подходить к освещенному кругу под фонарем, совсем тусклому, но в ночи очерченному слабым светом лампочки, я видел только ее силуэт. Потом она вошла в этот круг и стала постепенно высвечиваться сверху, потом, выходя из него, начала погружаться в темноту. Эпизод появился в одно мгновение и сразу нанизался на изобразительную метафору. Остальное было делом техники. В фильме он в таком виде и появился. Потом я долго сетовал: как же так? Я ведь много раз видел подобное у своего дома в шестом проезде Марьиной Рощи, там так же слабо светили фонари, были такие же темные вечера и одинокие прохожие под тусклой и грязной лампочкой.

Этот эпизод танцев под фонарем завершается высоким звуковым напряжением, когда сплетаются и разорванная штрихом фактура, и фактура музыкальная, в которой скрипичный штрих — основа. Любой композитор напишет вам множество музыкальных тем. Но для фильма может оказаться гораздо вернее воспользоваться не темой, а фактурой, обрабатывающей кинокадр, — в данном случае падение летящих треугольничков писем усугубляет дрожь музыкальной лихорадки, удары в вагонное стекло сменяются качанием кадра, похоронка над

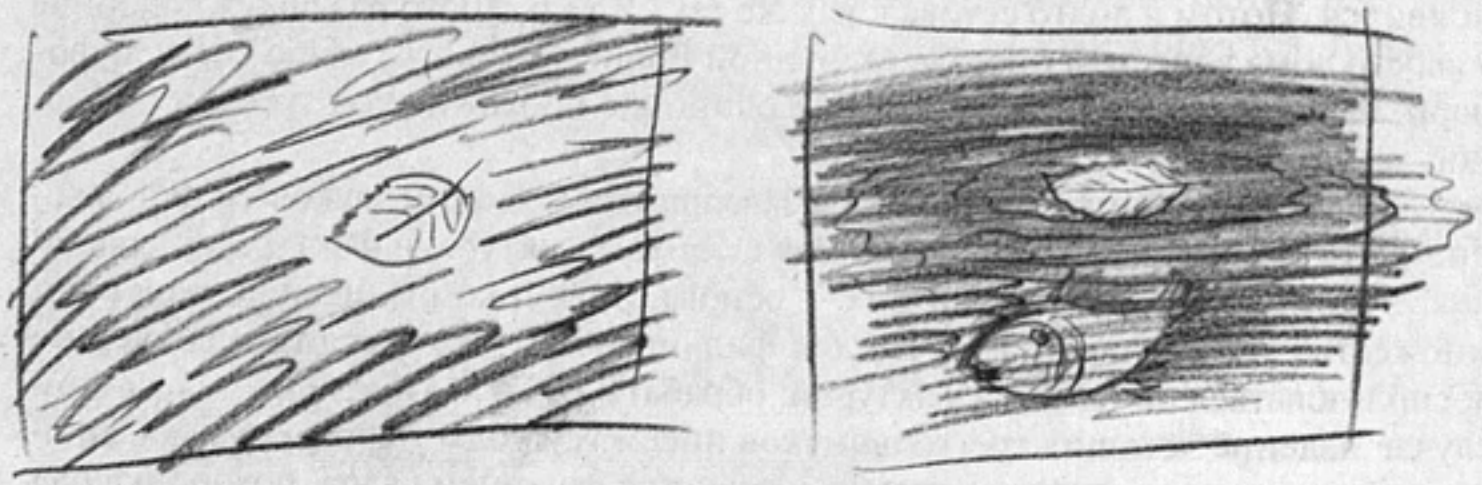
домом — огромным плакатом и звуковым обрывом — освобождает пространство для одинокой фигуры под фонарем.



И снова изображение и звук сливаются в одно целое, максимально уплотняя кинокадр подвижной фактурой — звуковым навалом: скатерть со стола,



подхваченная ветром, поезд, рвущийся в глубину, сорванный лист, летящий за ним по откосу... И дальше — тишина. Рыба, па-да-ю-ща-я в глубину омута. С точки зрения повествования рыба может показаться здесь нелепостью. Но в



этом кадре после грохота поезда я исходил из ощущения тишины и покоя, когда всматриваешься в глубину воды и видишь там ленивую рыбу, и медлительный гобой соединяет темноту омута и зиму — огонь в печи, старуху и Волчка.

Эпизод зимы — наиболее контрастный и яркий во всем цветовом раскладе фильма. Это единственное яркое цветовое пятно в нем, единственное сочетание белого и синего, белого и зеленого, красного и белого. И музыкально он резко контрастирует со всем музыкальным пейзажем фильма.

А внутренняя конструкция здесь достаточно проста: два изобразительных мотива — мальчик и сидящая на скамейке пара. Эпизод можно было сделать более сложно, найти более острые характеристики. Можно было воспроизвести скандал между родителями мальчика, но суть не в этом. Мне важны именно эти два мира, а вовсе не разыгрываемые подробности. Хотя я мог бы разыграть между ними самые разные сцены. Композиция этого эпизода по отношению ко всему фильму не должна быть сугубо рельефной и выделяться слишком сильно. Она и так выделяется — по внутреннему контрасту, по персонажам. И навешивать на эпизод бижутерию, лишнюю игрушку не было никакой необходимости. Поэтому и движения камеры самые простые. Если бы меня спросили о моем отношении к этим персонажам, я бы не хотел его обозначить как отрицательное. Мне их жалко. И мальчика, конечно, тоже жалко. По поводу их жизни можно только опечалиться. Все прошло мимо, и ничего другого у них уже не будет. Жизни загублены. И ребенка заразили победительной бациллой. Помню компанию около магазина, из тех, кто уже перешел в мужской возраст. К одному из них подошла жена под грузом сумок с продуктами, что-то сказала ему и пошла дальше. (Женщины эти совершенно согласны со своей рабской сущностью. Правда, когда такие муж с женой «ласковыми руками» начинают доказывать

свою правду, постороннему лучше не вмешиваться — они вместе бросятся на обидчика и, отстояв свое достоинство, снова примутся друг за друга.) Пошла она, еле волоча ноги, сумки в обеих руках, только что не в зубах, а он ей вдруг вслед кричит: «Том!» и газетку сует под мышку. Она только локоть отвела. Руки-то заняты. У нее даже не было возможности засунуть газету в сумку. Так и пошла. А муж, не глядя, продолжил разговор. Все взаимоотношения в одном жесте.

Конечно, можно было бы разнообразить зимний эпизод, но это утяжелило бы композицию. И ушли они — помните? — за снежный бугор, хотелось случившееся как бы омыть, закрыть белизной, которая позволяла в монтаже перейти к яблоку.

Вообще, яблоко в фильме связывает разные эпизоды: яблоко в начале, в каплях дождя, яблоко, которое ест мальчик, яблоко, упавшее из его руки в снег, и в эпилоге яблоки как манна небесная, как печаль...

В каком-то мифологическом тексте я читал, что яблоки на снегу говорят о печали. Финальный кадр навеян чистым ощущением — из прошлого. Лет за десять до фильма, зимой, у метро «Арбатская» я купил журнал «Америка». Падал снег — такой же тихий, как в этом кадре. В руке у меня было яблоко, особенно вкусное на морозе. Помню, какой это был восторг — запах снега, яблоко, свежий номер журнала. Журнал сам собой разломился на середине, и из его недр хлынула живопись Кандинского. Произошло счастливое совпадение контрастов: серо-белый холодный воздух, запах яблока и живопись, открывшаяся внезапно, так что возник эффект резкого наезда, который сравним, например, с тем эффектом, что происходит, когда прохожие отпугивают быков, которых гонят по улицам на корриду, открывая навстречу им зонтики. Журнал раскрылся, и в меня ударил поток живописи. Помните, у Мандельштама: «И яблоком хрустит саней морозный звук». Это пример многосложения, когда строчка растет в разные стороны, одним мгновением привлекая множественность ощущений. По такому же принципу должен строиться и кинокадр.

— Юрий Борисович, в зимнем эпизоде после ухода семьи помимо упавшего яблока на снегу остается разбитая бутылка. Что это означает?

— Бутылка — это деталь вместо целого, остаток прожитой здесь жизни. Редко встретишь дерево в лесу, рядом с которым не валяется разбитая бутылка. С точки зрения психоанализа, она свидетельствует о наслаждении властью в микромасштабе и в абсолютно ничтожном виде. А для человека низкой нравственной организации самое упоительное именно это наслаждение — властью. Особенно для такого рабского человека, как советский. Отсюда комплекс зеваки, желание «посмотреть». «Машину посла такого-то к подъезду!» — и стоят зрители. Что они высматривают, выискивают, хотят увидеть Значительное Лицо? Или просто посмотреть, как выходит из подъезда человек и садится в машину? Умилиться и, сублимировав свои чувства, самому перенестись туда?

— А были ли в ваших фильмах кадры, не прожитые вами, а только сочиненные?

— Такого не помню. Мне кажется, что все кадры либо детством навеяны, либо они результат прожитых впечатлений. К примеру, эпизод с воронами вырос из юношеского этюда, который где-то хранится у мамы, и это детское ощущение совершенно естественно перешло в фильм. В сущности, все кадры моих фильмов связаны с моей жизнью, не только «Сказки сказок». Ведь чувственная сердцевина твоей души должна переходить в

фильм. Иначе он станет для тебя лишь очередным холодным предприятием — плановой единицей студии.

— Поэтому главная тема фильма — тема дома?

— Да. Тема дома — в прологе фильма, во дворе, где Волчок качается на швейной машинке, где он костер разжигает, в финале дом, засыпанный снегом, — шла от ощущения, что меня там уже никогда не будет, что эта часть жизни от меня уже отплывает и теперь остается только в памяти. Дом засыпают снега, заливают дожди, и постепенно он сгниет, растает и останется только одно гиблое место. Дом — главная тема фильма. Как и тема яблока, тема Волчка, тема двора, тема войны, прошивающая строчкой фильм в трех местах, тема детства... Почему светлый эпизод выделяется из всего пространства фильма? Потому что трудность прожитой жизни дает силу самым простым душевным движениям, дружеской встрече, трапезе, приглашающему к столу жесту. Сухомлинский писал, что гораздо больше душевных сил требуется ребенку, чтобы не сорвать цветок, посаженный его товарищем, чем строителям — построить школу.

Любое, самое тонкое душевное движение подготовлено тяжелой предварительной работой и имеет свой постскриптум. Когда вы едете в автобусе, в метро, в электричке, обратите внимание, как вспыхивают скандалы. В одну секунду. И как один человек хочет повластвовать над другим. Никого не оставит без ответа. Скажет глупость, но обязательно ответит. Это есть сублимация ущемленного самолюбия. В порошке, в микродозе, но — *желаю*: пусть мне отвалят кусочек власти и «Аз воздам». Жизнь состоит из очень простых душевных движений, из очень простых человеческих сопряжений, однако как дорого стоят все эти простые понятия. И как мы в быту, в повседневности не считаем их сколько-нибудь важными, уверенные, что важнее другое, к примеру, то, на что можно вылупить глаза, постояв у посольства, не задумываясь о подлинности этой высматриваемой жизни. Ну или что-нибудь в подобном роде.

— Деление фильма на темы появилось у вас уже на уровне замысла или на уровне сценария?

— Оно возникло уже на уровне замысла, но тогда было много и других линий. Например, была сцена на пляже, когда некий персонаж от этого самого наслаждения властью превращался в быкообразное существо, он так и назывался — «сбычившийся». Другой персонаж – поэт — писал стихи, и листки разлетались по пляжу, и каждый, к кому они попадали, или обретал чувство прекрасного, или окончательно превращался в того, в кого и должен был бы превратиться по своему внутреннему движению. Ситуация достаточно тривиальная, но для мультипликации такая поэтическая тема вполне характерна. И подобных эпизодов было множество, но меня преследовала и мучила выморочность, придуманность, заданность этих образов, идущая от традиционной мультипликационной поэтики, что не естественно прорастает из почвы фильма, а идет от головы, то есть на все флер такой набрасывается. (Хотя должен сказать: недавно прочитал режиссерский сценарий и вижу — написан хорошо, так что по нему можно делать фильм, но и режиссеру другому.)

Когда началась съемка, мы прежде всего сняли эпизод абсолютно безусловный — Волчок в лесу с ребеночком, с колыбелькой. После этого я понял, что нужно сделать паузу, иначе фильм покатится куда-то не туда. Да! И еще, разумеется, безусловным для меня был эпизод военный. Я ушел в отпуск, все спокойно обдумал, и появился зимний эпизод, который вобрал в себя все, что было рассыпано в сценарии, но только в более глубоком, более емком уплотнении.

А потом — легко сказать — спокойно все это обсудили на студии. Я был в таком нервном перенапряжении, что потерял голос — несмыкание связок. Так что всякое было, пока не придумался зимний эпизод.

Люся Петрушевская рассказала мне сценку, увиденную ею в метро, которую я переработал, связав с моей любимой зимой, с моими любимыми заснеженными деревьями, с воронами. И когда эпизод обрел эту чувственную основу, он раскадровался сам. Сейчас я уже не помню, почему он оказался именно в этом месте, так как раскадровок у меня не осталось, но он появился так, будто уже существовал, и мне нужно было только чуть-чуть снег для него расчистить. И всё.

Если же заглянуть в режиссерский сценарий, то только четвертая его часть

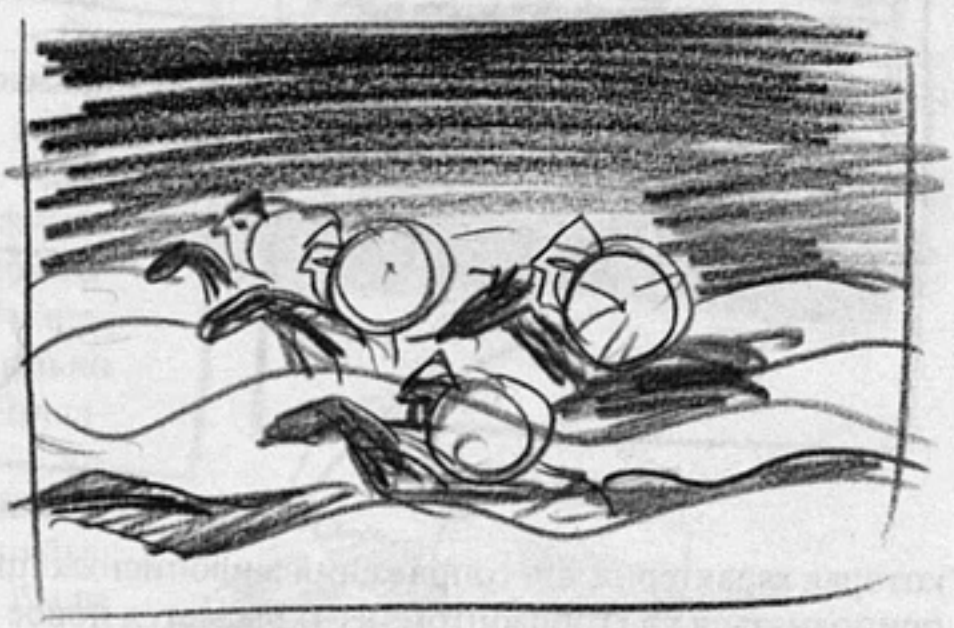
заполнена кинокадриками. Остальное — пусто. По оставшемуся от сценария, неснятому материалу можно было бы сделать совсем другую картину, вполне оригинальную. Ведь, по существу, развилась только одна его клеточка. И развиваясь, дала ход всему фильму. То, что условно называлось «Поэзия», перешло в эпизод «Вечность». Эпизод «На пляже» перерос в эпизод зимний, который, в свою очередь, через другие элементы, через сквозную тему поэта соединился с «белой» темой, когда становится ясно, что для того, чтобы понять простые истины, нужно либо перестрадать, либо оказаться перед смертью.

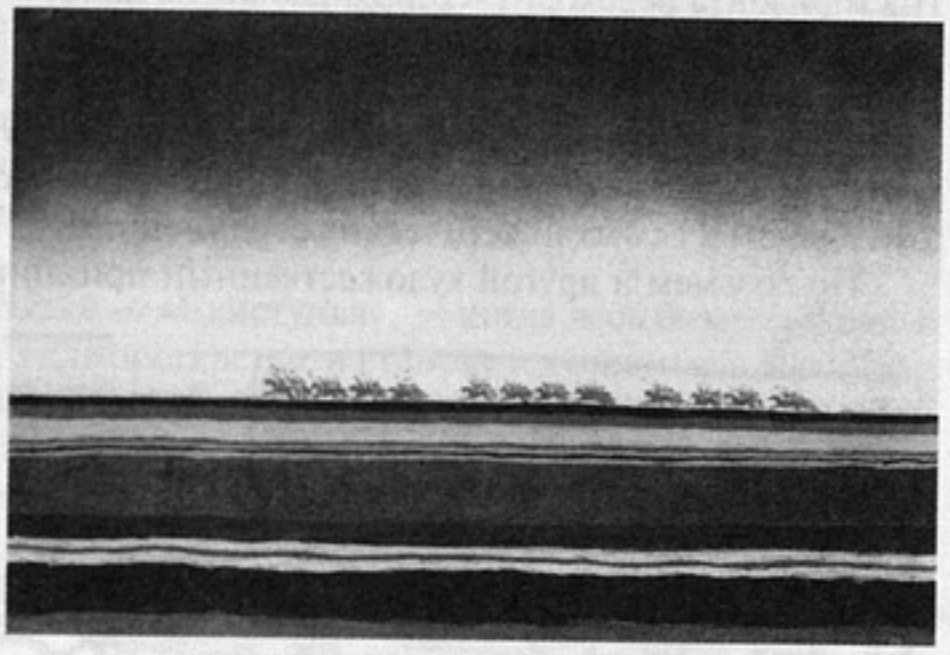
— Но все-таки вы фонограмму записываете до изображения, а затем снимаете под нее или наоборот?

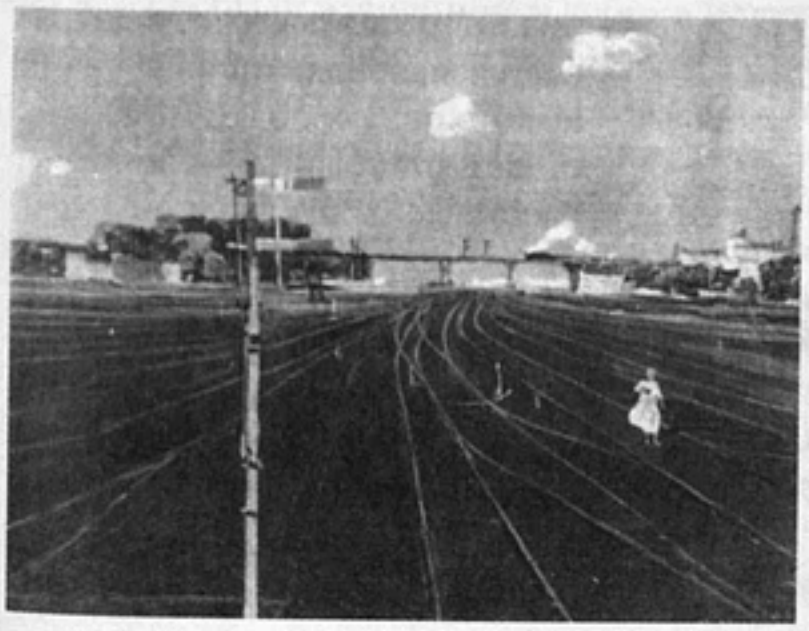
— Здесь не существует никаких предписаний. Если эпизод связан с ритмической музыкой, вы, естественно, отбиваете про себя ритм и пишете фонограмму. Но нельзя рассчитывать на то, что звуковой ряд сам собой потом приложится к изображению. Что касается моего опыта, то с каждым фильмом он все более бесполезен и бессмыслен для других. Мне хочется немедленно в изображении услышать звучание. Звук потерял для меня значение как фонограмма и приобрел значение как сердцевинная составляющая общего движения фильма. Поэтому, чтобы ответить на ваш вопрос, имеет смысл поговорить о моем первом режиссерском опыте — о фильме «Сеча при Керженце».

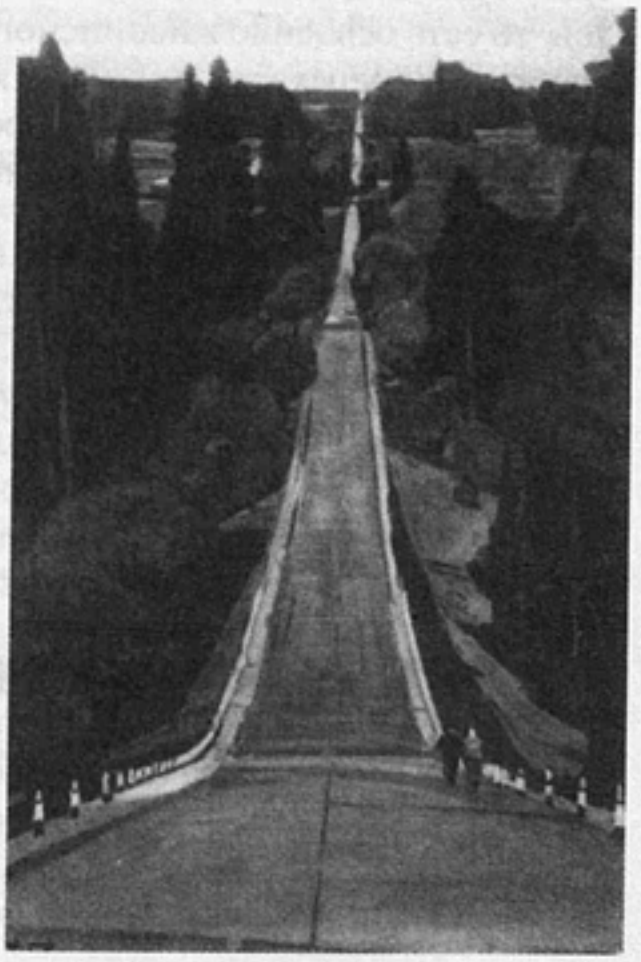
Работать над ним в качестве сорежиссера меня пригласил старейший наш мультипликатор И.Иванов-Вано. Художниками были Марина Соколова и Аркадий Тюрин. Мы взяли музыку Римского-Корсакова, и единственной идеей цвето-музыкальной фильма было соединение пластики и звука. То есть даже не идеей, а сверхзадачей. Конечно, она была не до конца формальная. Хотелось сделать не просто цветовые сопряжения в согласии с музыкальным звучанием, а все-таки добиться того, чтобы изображение имело эмоционально-чувственное воздействие на зрителя. И построить это на изобразительных архетипах. Мы ведь пользуемся в обиходе, сами того не понимая, словесными архетипами. Говорим «туча стрел» или метафорически обозначаем врагов: «Черные тучи идут с моря, хотят прикрыть четыре солнца...» («Слово о полку Игореве»). Мы привычно пользуемся обозначениями: «светлое начало», «чернота, поглощающая свет», «белый свет», вообще «белое» как пространство, «великое ничто», как говорят на Востоке. Белое и изумрудная зелень, сложение двух цветов, классическое иконописное сложение. (Кстати, о белом. Советую посмотреть живопись Владимира Вейсберга, одного из крупнейших художников. Строя свои композиции, он постепенно пришел к понятию белого пространства, которое словно излучает предмет. Его работы могут много дать в понимании того, как развивается художественная мысль.) Белое содержит в себе всю цветовую гамму. И мы попытались за счет цветового сложения дать драматургическое развитие. «Сеча при Керженце» — это попытка соединить цвет и ритм, ритм и музыку. Попытка просмотреть напряженность цвета в зависимости от заполнения им кинокадра. В фильме есть бледное дрожание сюжета, подобное музыкальному. Намеченные темы переплетаются, конфликтуют, одна подавляет другую, прорывается сквозь нее, ее слабый голос едва-едва слышен, но даже звучание всего оркестра не способно убить слабый звук. Таков музыкальный сюжет. Кроме того, в фильме есть несколько монтажных кусков, о которых мне хотелось бы сказать. Один — прощание, когда дружина уходила в бой, и там, мне кажется, происходили пластические соединения, когда темная тональность переходила в другую, выраженную в фигуре стоящей княгини, а на зеленом берегу оказывалась дружина и постепенно, наплывами, скрывалась за холмами. Для меня здесь, конечно, звучала строка: «О русская земля, ты уже за холмами...» Но, мне кажется, наиболее удачный эпизод в этом фильме — сражение. Он наиболее полный по точности замысла. Хотя и он постепенно, уходя от пластических разрывов, сгустился в материю. Там, где эмоция отражается от цвета, от вибрации цвета, от его судороги, от его чистоты, когда в цвете нет нагрузки на сюжет, задача цветопластическая работает стопроцентно. Как только делается попытка сгрузить все это воедино, соединить цветопластику, звук и сюжетное движение, сразу же идут потери. Я и сейчас оставил бы тему приближающегося врага неизменной: пластика движения шла в полном соответствии с пластикой музыкальной и давала сильный эффект. Например, когда вражеское войско скачет через

цветовые волны. Если говорить о реальном пространстве, то через ковыль. Но само изображение не имеет никакого отношения к ковылю! Здесь создается сгущенная пластическая масса, сквозь которую прорывается другая. И появилась она из изобразительной пластики 20-х годов. Получилось взаимопроникновение материй, оформление пространства не как некоей воздушной среды, а пространства как кристалла, то есть соединения пластических масс, которые обозначают это пространство в еще более резкой форме. Возьмем, к примеру, картину Малевича «Красная конница»: огромный небесный свод и внизу, по горизонту, скачет конница, которая сделана очень условно. Я смотрел эту работу в подлиннике: конница скачет над горизонтальными полосами поля как под ковром, и этим создается невероятный эффект пространства. Разбирая эту вещь, можно вспомнить, казалось бы, самое неожиданное с ней соединение — голландский пейзаж «Беление полотна», когда длинные формы холста активно обыгрывают пространство. Что я имею в виду? Можно написать зеленый луг со всеми импрессионистскими подробностями — луг, который уходит в марево света. Это один ход. Абсолютно справедливый и соответствующий восприятию глаза. Мы погружаем пространство в свет. А есть и другой ход: надо найти в этом луге, который мы пишем, такие пластические формы, которые давали бы ощущение ухода в перспективу. Если бы была задача просто нарисовать пейзаж, который протыкает плоскость картины вглубь, мы бы могли для этого избрать и совершенно другие мотивы. Например, написать дорогу, которая уходит в глубину, электрические столбы (вспомните пейзажи Георгия Нисского с их шоссейными дорогами, которые перерезают огромные про-

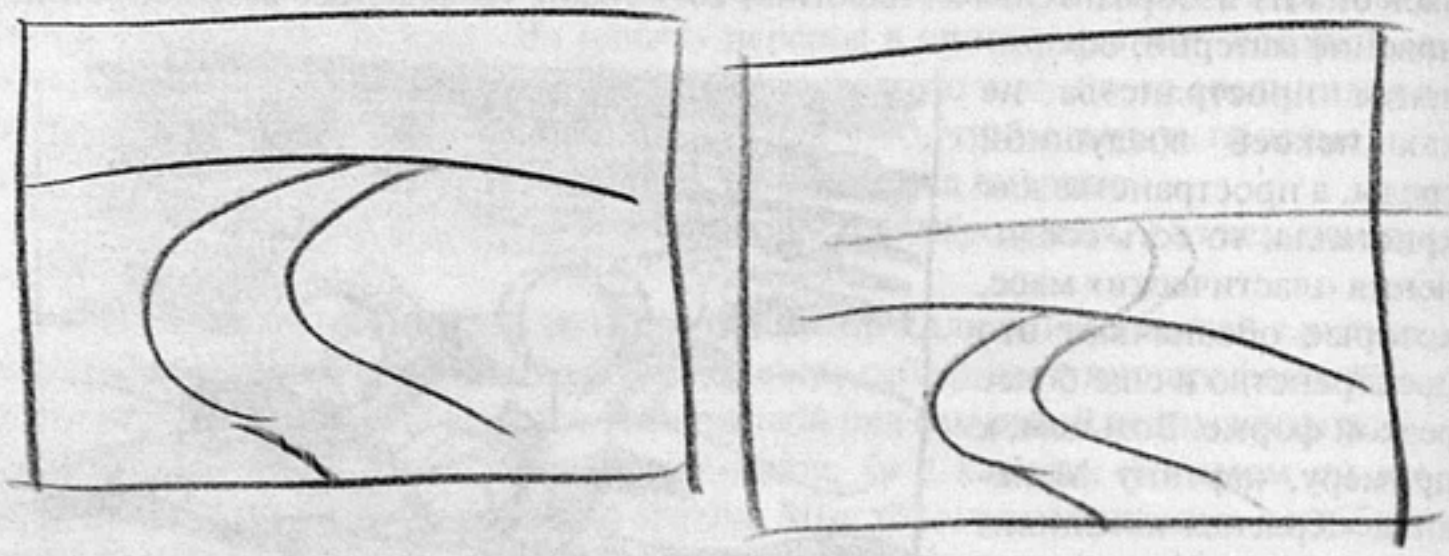








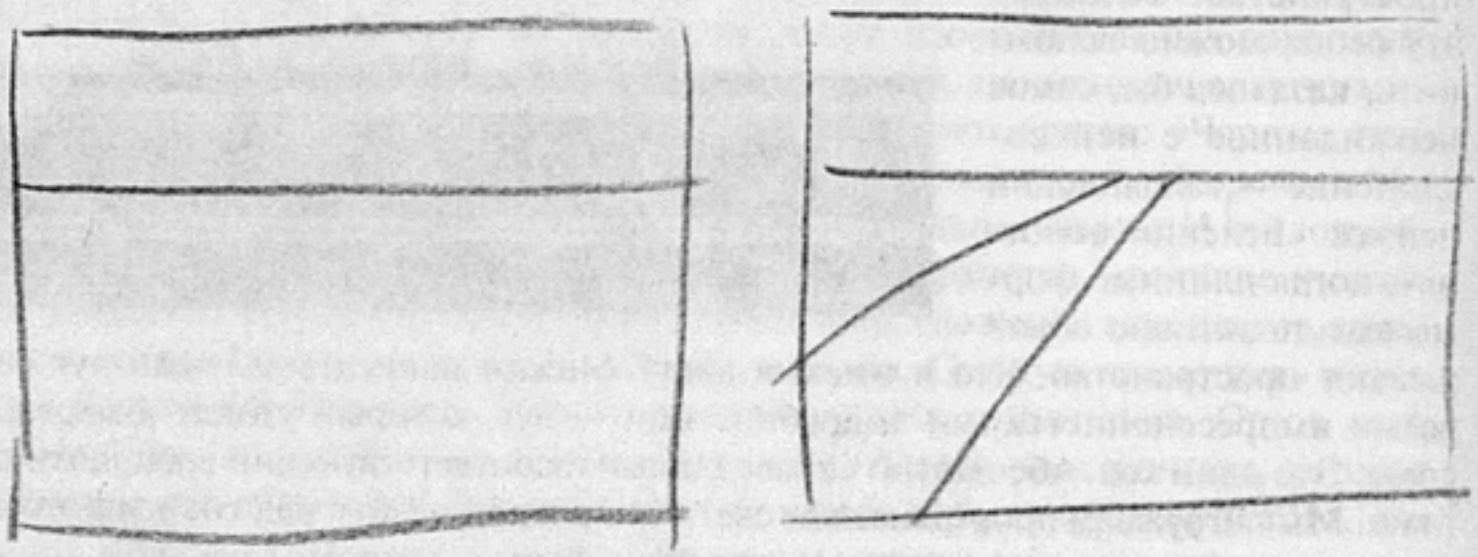
странства, когда все строится на горизонталях и на резком уходе в глубину). Но может быть и другое строение, когда линия горизонта совпадает с вершиной холма, когда соединение на линии горизонта неба и земли образует энергию,



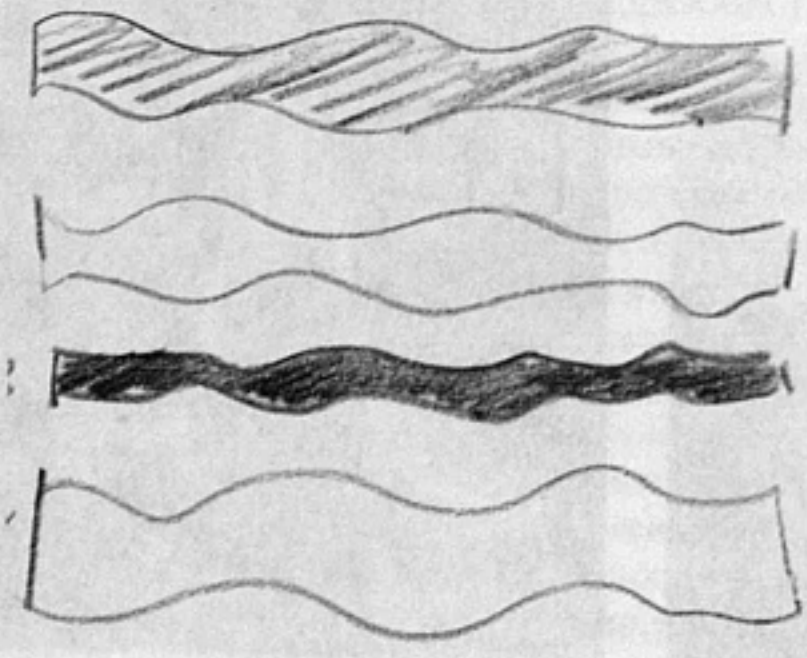
которая характерна для сопряжения живописных пространств. Но стоит только приподняться над горизонтом, и открывается новое пространство, то есть энергия горизонта переходит в успокаивающую ясность нового пространства.

Посмотрите Вейсберга, посмотрите любого художника-классика — Рембрандта, Фалька, — у них явственно это сочетание двух пространств, это напряжение на самом соединении. Гойя тоже по-своему это делает. На соединении возникает электрический разряд. Вообще, понимающий художник всегда заботится об этих самых пластических соединениях.

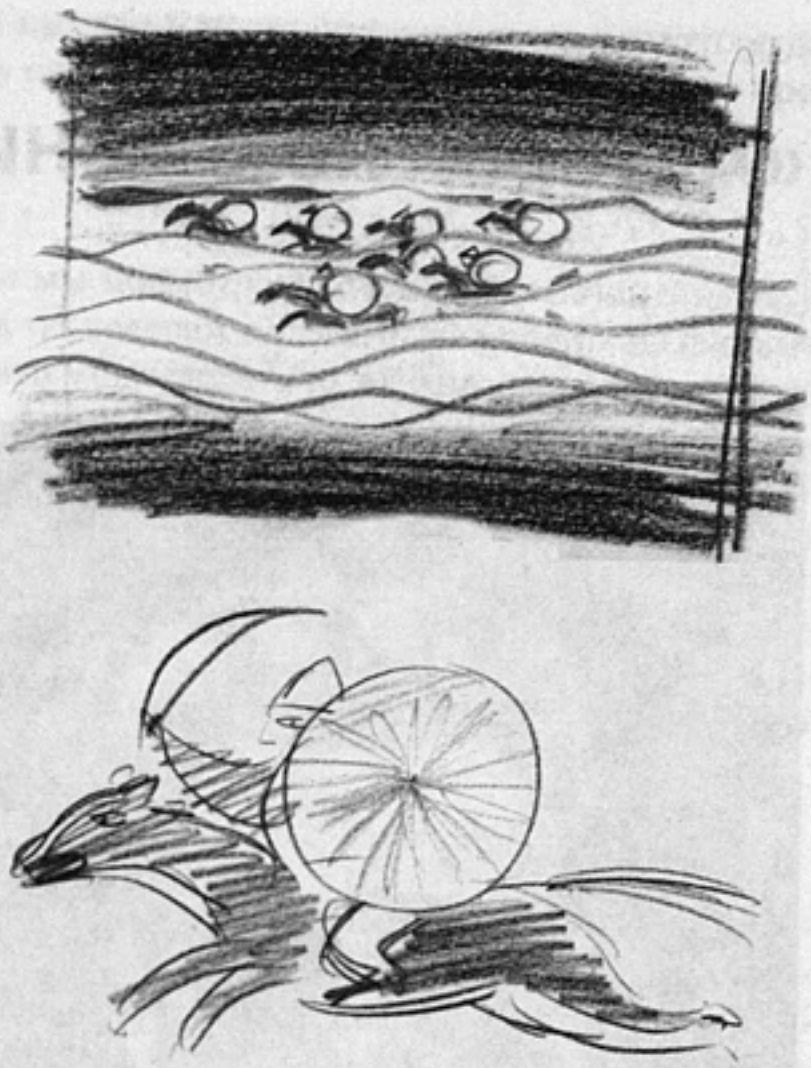
Но возьмем и другой художественный принцип: вот линия горизонта. До-



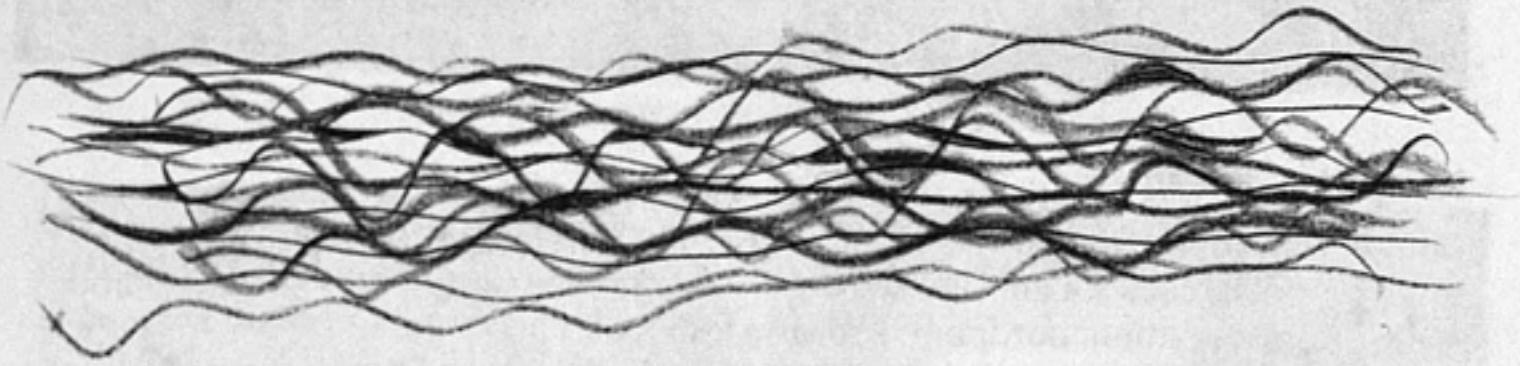
статочно на полотне сделать еще несколько линий, и вот уже это пространство сразу туда уходит. (И это то, чем занимались Малевич и все художники 20-х годов, то есть освоение живописного пространства.) При низком горизонте небо постепенно переходит от синего к светлому. А конница сделана вполне условно, она почти не видна. Но так просто сформулированная задача — две плоскости — ничего бы не дала. Художник словно расстилает ковер на лугу: цветовые полосы нарисованы неровно, по мере движения к горизонту изображение как бы напрягается — *туда*. И как последнее напряжение — горизонт рассыпается и схватывается маленькими фигурками конников. Их почти не видно, они нарисованы условно и расставлены буквально. С точки зрения мультипликации вообще неверно по движению. Когда мы делали «Сечу», я, вспомнив это пластическое решение, попросил художников сделать волнистые длинные полосы — метров по шесть, разного цвета, естественно,



предполагая будущее их сопряжение. На экране горизонтально двигались, обгоняя друг друга, шесть полос: первая была темная, и все цветовое напряжение сходилось к центру. Цвета — бурый, черный, желтовато-оранжевый, буро-зеленоватый — неяркие цветовые всплески. Небо черное, но с размывами. Изображение по отношению к небу горело по тону. И среди этого марева скакали всадники. Только одни глаза и были видны. Лошади нарисованы, как волки, — лошади-волки. И — узкая глазная щелка и щиты. Вот и все, что было нарисовано. Всадники были одинаковые — их отштамповали по одному клише. Что в результате получилось? Цветовые волны колыхались по отношению друг к другу, и кадр весь дышал в соответствии с пластикой музыки.



Есть такой праздник в Вятке — «Свистунья», — когда весь базар свистит и воздух обретает плоть, свист уплотняет ветер и становится видимым. Как будто пучок цветных, тонко нарезанных полосок бумаги трепещет под ветром, переливаясь яркими пронзительными красками.



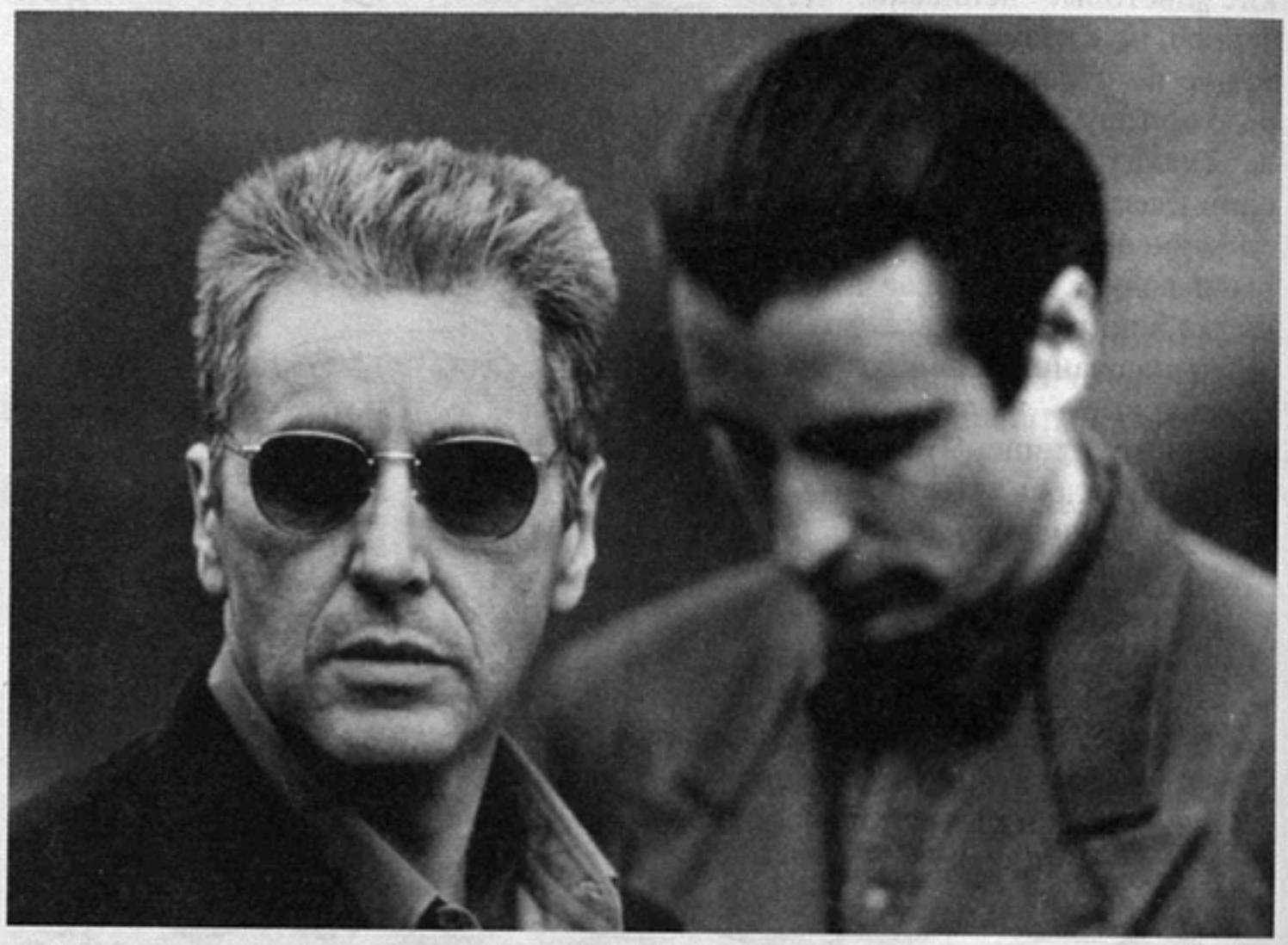
У Гоголя есть такие строки: «Чуткое ли ухо дрожит во всякой вашей жилке?» Он переводит изображение на слух и проявляет изображение слуховой ассоциацией. Сюрреалистический эффект! Или как он описывает римский воздух в письме к М.П.Балабановой: «Что за воздух! Кажется, как потянешь носом, то по крайней мере 700 ангелов влетают в носовые ноздри... Верите ли, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше — ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра...» Чувствительность выражена в суперконкретном изображении. Это уже сверхмультипликация в литературе.

Какой вывод я тогда сделал для себя из фильма «Сеча при Керженце» о проблемах соединения цвета, пластики, движения, звука, и в итоге строения кадра? Что двигаться строго в пластическом плане и пытаться переводить музыкальные колебания в музыкальную фактуру, в фактуру цвето-тональную — эта задача не самая глубокая, она имеет некоторый поверхностный смысл. Она может присутствовать в каком-то фильме, но как единое и главное решение — вряд ли. Однако само упражнение на эту тему приучает к слуху-зрению. Приучает понимать характер фактуры, которую ты буквально ощущаешь ладонью, характер цветового напряжения, разложения цветового взрыва.

Продолжение следует

АЛЬ ПАЧИНО:

«Актеры незаменимы!»



«Крестный отец III»

Капризы звезд

Фильм «Симона» Эндрю Никкола — это притча, фарс. Его тема — культ славы и потребность дать жизнь своим фантазиям. Но большинство рецензентов увидели в картине лишь историю о том, как режиссер мечтает заменить звезду из плоти и крови виртуальной актрисой, чтобы больше не сносить ее капризы. Естественно, мне знакомы капризы таких звезд, как героиня Вайноны Райдер в «Симоне». Я сам потребовал однажды, чтобы мой самолет приземлился на съемочной площадке, дабы привезти с собой домашнего слона... Какие еще капризы я себе позволял? (*Смеется.*) Нет, конечно, я вполне способен вести себя, как придурок, но конкретных примеров не помню. Если я сердился, если проявлял нетерпение, то исключительно тогда, когда бывал недоволен своей работой. Мое дурное настроение связано только с этим наваждением — недовольством собой, невозможностью достичь идеала, который я ощущаю где-то глубоко в подкорке. А вообще, я лишь прошу, чтобы мой вагончик на площадке был достаточно большим и чтобы в нем были окна.

Комедия

Я подхожу к комедийной роли точно так же, как к драматической. Возьмем для примера фильм «Собачий полдень»: в самом начале, когда я врываюсь в банк, вытаскиваю пистолет и вижу, что он не работает, — это драма или комедия? Я считаю, что надо вносить в драму элементы комедии. При этом зритель все воспримет, как надо. Однако надо признать, я мало снимался в чистых комедиях, исключением были, вероятно, лишь «Дик Трейси», «Симона», может, еще что-то. При этом всякий раз меня привлекал либо сценарий, либо само предложение, сделанное кстати. Важно, что «Дика Трейси» ставил Уоррен Битти, а снимал его Витторио Стораро. Кроме того, была возможность придумать с по-

мощью грима совершенно новый имидж. Я часто, кстати, говорил, что для актера очень полезно лепить фигуру своего персонажа, как скульптуру, а не просто влез в костюм — и пошел!

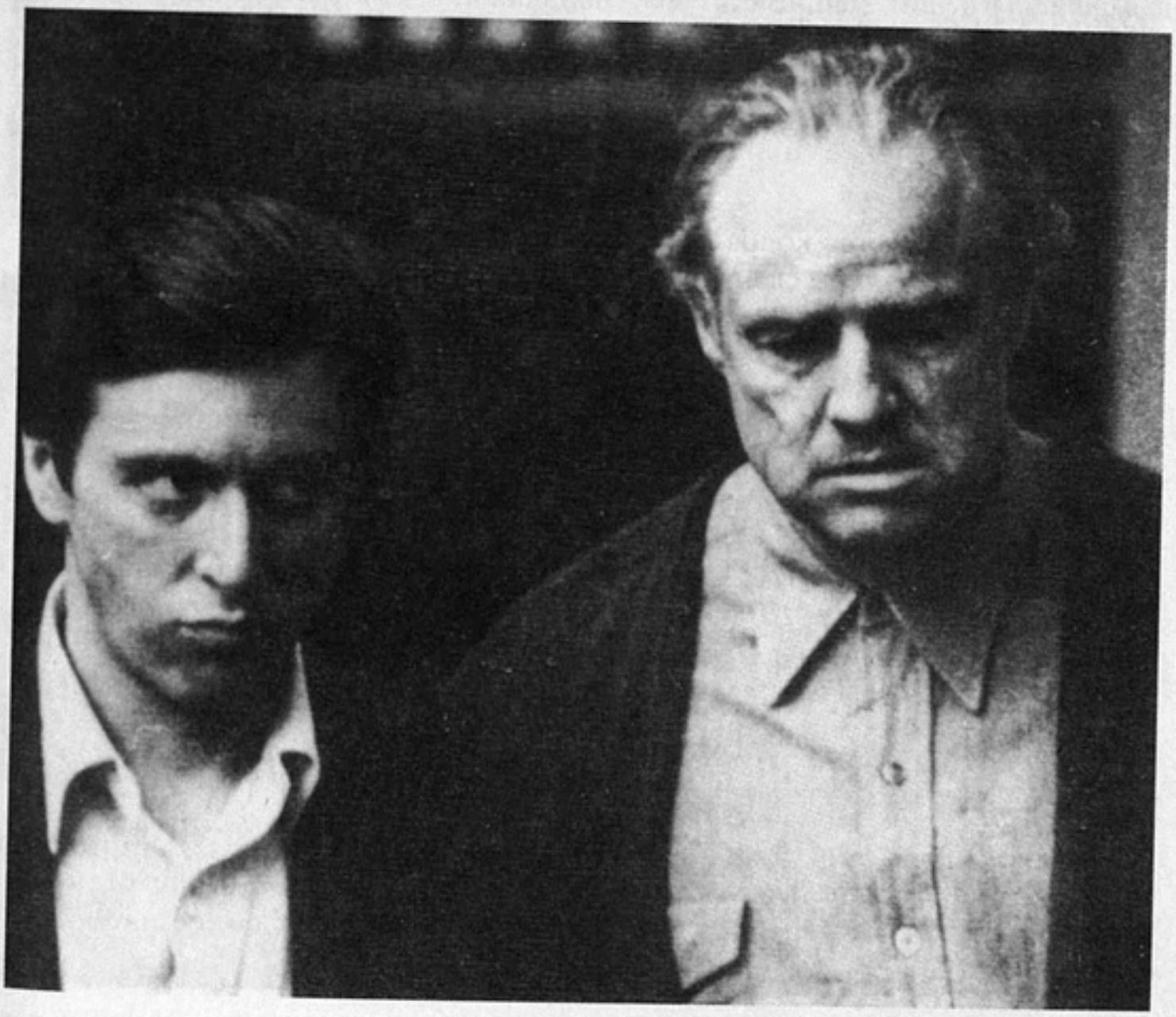
Призвание

Когда мама повела меня в кино и мы посмотрели «Яд» с Рэем Милландом, я сразу захотел стать актером. Дома по вечерам я разыгрывал сцены из фильма. Наблюдая за актерами, я считал, что могу сделать то же самое не хуже их. Даже быть акробатом. Могу повторить фразу Орсона Уэллса: «Я влюбился в фильмы». Лишь с годами, повзрослев, я понял, что быть артистом значит нечто большее, чем изображать жизнь, что в игре заключен источник возбуждения. Это возбуждение я испытывал, читая великих драматургов — Стриндберга, Шекспира, Чехова. И современных — Теннесси Уильямса, Юджина О'Нила и Артура Миллера. Они стали моей школой и моей жизнью. Я погрузился в их творчество, и чем глубже вникал в то, что они писали, тем яснее понимал персонажей (любых), которых мне приходилось играть.

Слава

У меня трудные отношения со славой. В молодости она меня очень будоражила. Я совершенно не был подготовлен к последствиям бешеного успеха «Крестного отца», «Серпико», «Собачьего полдня». Мне казалось, что меня хотят обидеть. Между тридцатью и сорока годами я пил, кололся, работал физически, чтобы дышать воздухом. Мой друг Ли Страсберг дал мне полезный совет. «Дарлинг, — сказал он, — тебе надо приспособиться». Это прозвучало, как детонатор. Я согласился со всем тем, что сопутствует славе, и с тех пор у меня все в полном порядке. На съемке «Симоны» одна актриса нервничала, играя вместе со мной. Когда она отошла в сторону, я спросил Эндрю Никкола: «В чем дело?» И он ответил: «В том, что ты тот самый мерзавец Аль Пачино!»[1] (*Смеется.*)

[1] Когда Аль Пачино спрашивают, что значит быть живой легендой, он вынимает из кармана губную гармонику и начинает играть что-то ритмичное. — *Прим. Studio.*



«Крестный отец»

Провал

После провала фильма «Революция» Хью Хадсона я не снимался четыре года. В тот период мне предлагали лишь роли копов и гангстеров, я от всего отказывался, пытаясь найти для себя что-то новое. Вернулся в театр. Затем была удача в «Мелодии для убийства» Гарольда Беккера, но успех картины не имел для меня значения. Я снял «В поисках Ричарда» и «Китайское кафе», это очень важные для меня фильмы, я люблю их, и я надеялся, что они понравятся зрителю. Я сделал эти картины ради любви к искусству. Вероятно, если бы я не узнал, что такое полный провал, я не решился бы на эти эксперименты.

Гангстеры

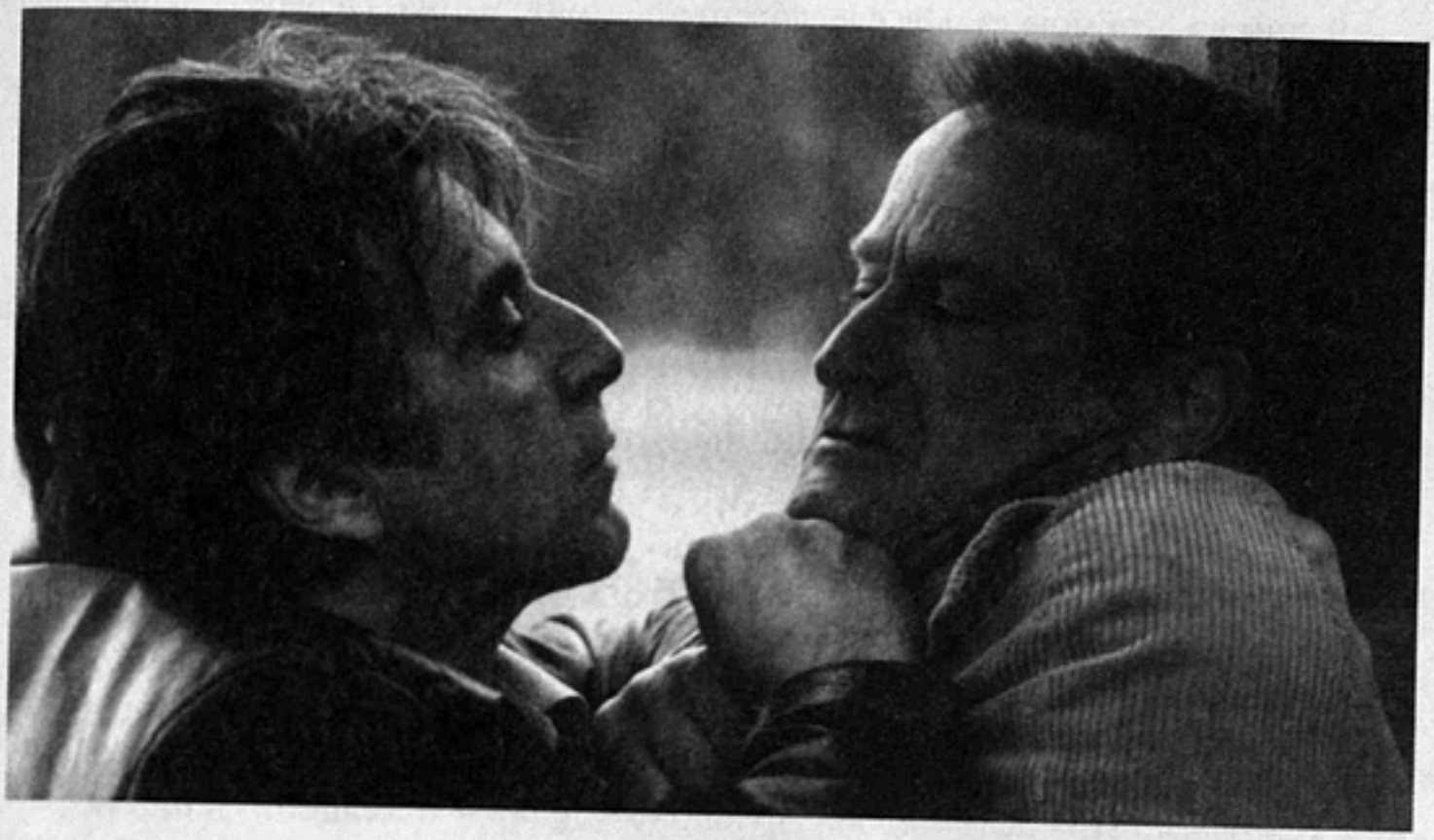
Однажды один из поклонников обратился ко мне, назвав Майклом. Мне потребовалось некоторое время, чтобы понять, что речь идет о Майкле Корлеоне. А ведь после первого «Крестного» я считал, что больше не буду сниматься. Что совершенно разорен... Мне с трудом удалось вернуться к моему герою во втором и третьем «Крестном», ибо, хотя этот характер и завораживает, и притягивает, он, безусловно, грязная личность. В общем, для меня так и осталась загадкой природа его обаяния, магнетизма. Только тайна и противоречивость характера делают Майкла близким мне человеком. Когда мне предложили второго «Крестного» и пообещали миллион, я сначала отказался. Это были тогда большие деньги, я вел себя, как псих. К счастью, Коппола переубедил меня, соблазнив своей артистической фантазией, трактовкой истории. Искусством — так можно сказать. Когда он рассказал мне сюжет, у меня волосы встали дыбом, а это положительный знак. В третьем «Крестном отце» я сожалел об отсутствии Роберта Дювала. У него были свои причины отказаться, но мне его не хватало. Однажды на съемке «Человека со шрамом» Брайан Де Пальма сказал мне, что мой герой Тони Монтана — противоположность Майкла Корлеоне, что мне следует делать Тони экстравертом с той же убедительностью, с какой я сделал интровертом своего Майкла. Я был рад снова работать с Де Пальмой на «Тупике». Фильм этот сильно отличается от «Человека со шрамом», но погрузиться в среду, которую умеет создать Брайан, было интересно. А вообще, актерский имидж, однажды удачно найденный, — штука опасная, иногда вредная и для артиста, и для фильма в целом. Например, образ, прилепившийся ко мне после «Крестного отца» и «Человека со шрамом», отрицательно сказался на судьбе «Донни Браско» Майкла Невелла: зритель решил, что это еще один гангстерский фильм.

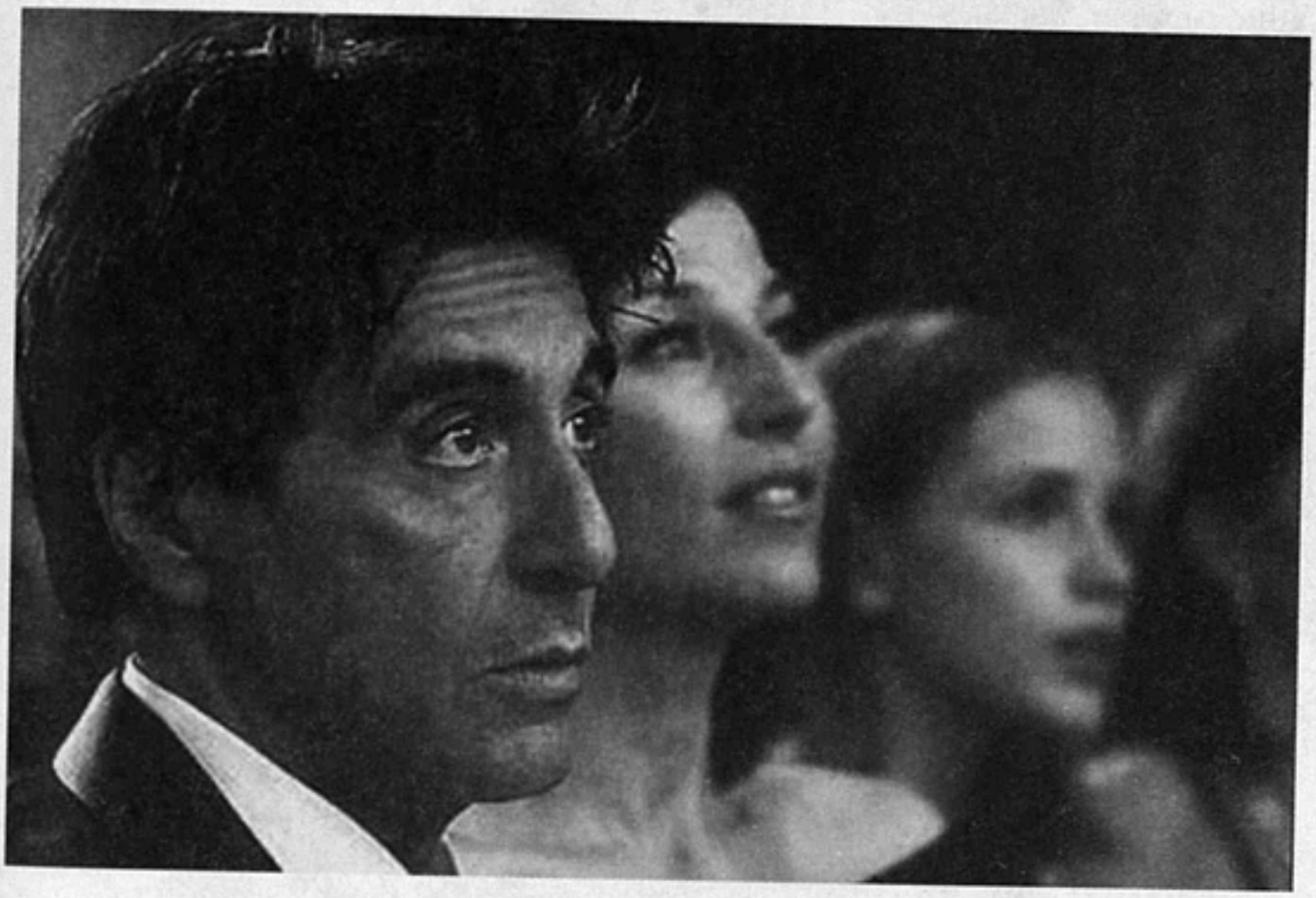
Копы

Я переиграл множество копов и достаточно хорошо изучил их. Я всегда тщательно изучаю характеры своих героев. Скажем, я встречался с многими журналистами, прежде чем приступил к съемкам фильма «Революция»... Полицейских соглашаюсь играть, потому что это доставляет удовольствие зрителям. К тому же герой «Серпико» не похож на своего коллегу из «Мелодии для убийства», полицейский в «Схватке» — на полицейского в «Бессоннице». Общим для них является то, что они хорошо делают свое дело. Но коп в «Бессоннице» следует собственным законам. Я согласился сыграть эту роль ради Кристофера Нолана, так как обожаю его «Помни», и еще потому, что люблю героев, которые разрываются между добром и злом. Труднее всех мне дался Серпико, мне никак не удавалось его ухватить. Думаю, я не был достаточно внимателен, последователен, аккуратен в работе над ролью. Но это было давно, теперь я стараюсь быть предельно сосредоточенным и копать как можно глубже: один слой характера, под ним другой, потом третий...

Театр

В театре вся моя жизнь. Я могу оценить свои профессиональные достижения только в связи с театральными ролями. Театр долгое время был моей семьей. Я был женат на своей профессии. Вероятно, поэтому я так поздно обзавелся семьей.





«Бессонница»

«Симона»

«Инсайдер»
(«Свой человек»)

Я считаю, что мою судьбу сделали три обстоятельства. Первое — в шестнадцать лет я оказался в Гринвич Вилледж; второе — мой актерский дебют состоялся не в кино, а в театре; третье — я много бродяжничал, как цыган.

Кино и театр дополняют друг друга. Я не смог бы играть некоторые роли в кино, если бы у меня не было сходной роли на сцене.

Детство

У меня было сложное детство[2]. Моей матери, с которой я был очень дружен, так и не довелось воспользоваться плодами моего успеха. Как и моему деду... Я вырос в Бронксе, мы были очень бедны. Деньги, которые я потом заработал, больше пригодились бы им, чем мне самому.

Старение

Вероятно, я убаюкиваю себя иллюзиями, но я не рассматриваю вещи с точки зрения возраста. Что я делаю, чтобы так долго сохранять форму? Иногда вскакиваю с места и иду к стулу на другом конце комнаты! (*Смеется.*) Кстати, в «Бессоннице», преследуя Робина Уильямса, я думал, что не выдержу напряжения. (*Смеется.*) Но если серьезно, то ключ к успеху — в желании. А оно постоянно горит во мне.

Аутсайдер

Дебютируя у Копполы и у Люмета, я играл отчаянных головорезов. Теперь от меня ждут другого. Мой сегодняшний герой — это чаще всего старый опытный профессионал, который рано или поздно должен восстать против системы. Дастин Хоффман первым порвал в «Лауреате» с общепринятыми критериями игры, красоты. Позднее это сделал Де Ниро. Подчас нас с Хоффманом намечали на одну и ту же роль.

Роберт Де Ниро

Мы знакомы с конца 60-х. Я был поражен его игрой в «Свадьбе». Потом мы частo раскланивались на улице. Но подружились по-настоящему после второго «Крестного отца». Гуляя, мы обсуждали своих персонажей. Он спрашивал совета. (*Смеется.*) Наши отношения оказались весьма плодотворны в работе над «Схваткой». Решив сниматься вместе, мы договорились, что не будем говорить о фильме до начала съемок. Потом мы только прочитали сценарий, не было никаких репетиций. В «Бессоннице» мы с Робином Уильямсом использовали тот же метод. Мы старались избегать встреч, чтобы сохранить ту извращенность, что составляет суть отношений между моим героем и убийцей, которого играл Робин. К тому же Робин такой весельчак в жизни, что мог помешать мне собраться.

Мерил Стрип

Мы недавно работали вместе над фильмом «Ангелы в Америке» Майка Николса. Я согласен на любые роли, лишь бы моей партнершей была Мерил Стрип. В фильмах, телефильмах, спектаклях, в чем угодно. Это чудесная женщина, и это актриса, способная играть все.

Актеры

Мне нравится общаться с коллегами. Я не стану отвечать на вопрос, настанет ли время, когда актеров заменят виртуальные персонажи! Актеры из компьютера в Final Fantasy напоминают Микки Мауса. Впрочем, цифровые исполнители в нем говорят голосами *настоящих* артистов, у них, стало быть, сердца *настоящие*. Но прекрасно, что фильм провалился! Актеры незаменимы!

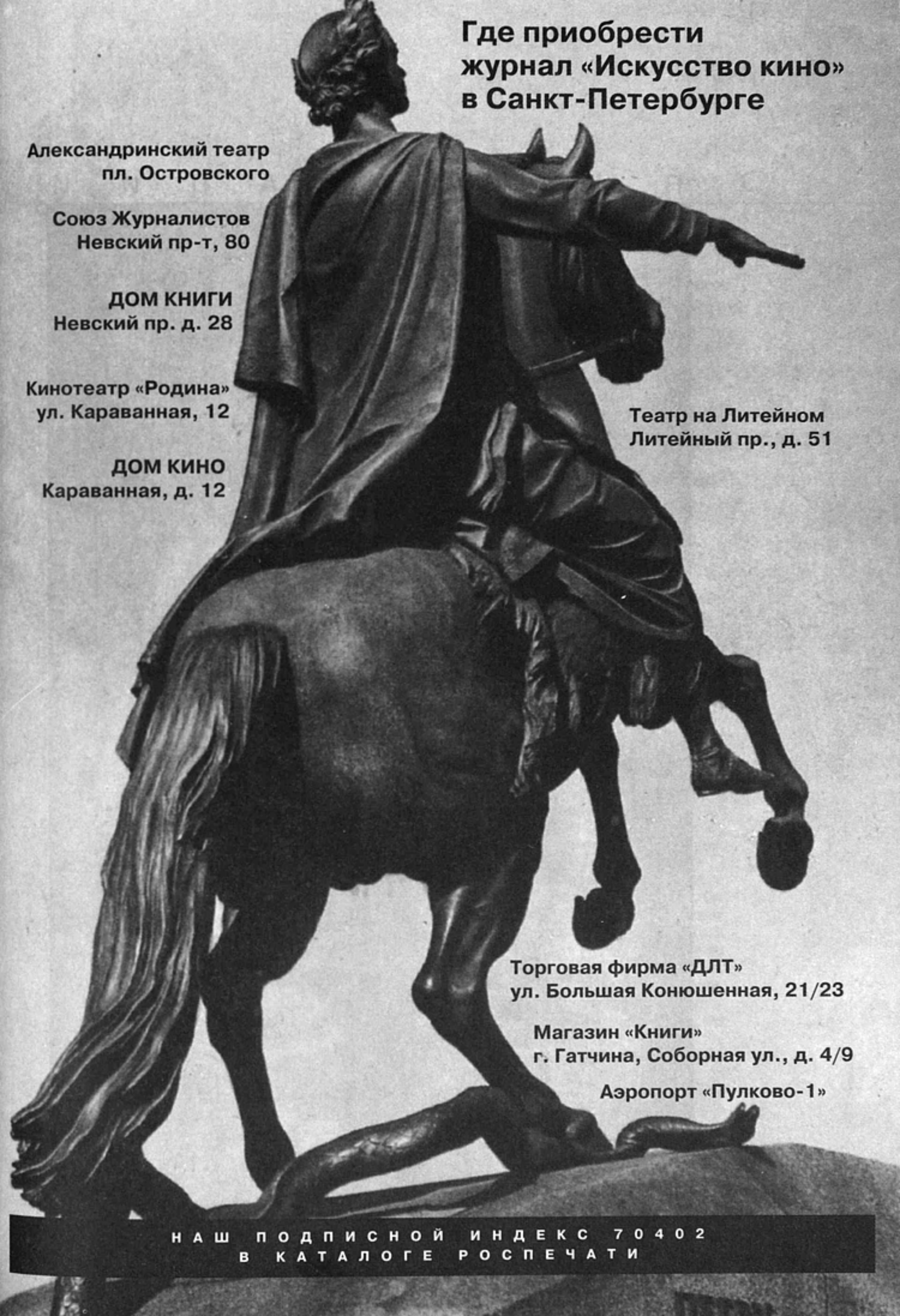
Беседу Аль Пачино с французскими журналистами записала Жюльетт Мишо

Studio, 2002, № 181

Перевод с французского А. Брагинского

---

[2] Отцу Аль Пачино, каменщику, было восемнадцать лет, когда родился сын. Мать актера умерла от инфаркта, когда Аль Пачино было тридцать три года. — *Прим. Studio.*



Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

Союз Журналистов
Невский пр-т, 80

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

Кинотеатр «Родина»
ул. Караванная, 12

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

Торговая фирма «ДЛТ»
ул. Большая Конюшенная, 21/23

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

Аэропорт «Пулково-1»

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Гриша Брускин.
«Партнер». 1982
Холст, масло

Продолжая традицию журнала, мы публикуем два текста, обращенные к широкой социокультурной проблематике, которая, как нам кажется, хотя и не имеет прямого отношения к кинематографу, чрезвычайно важна для понимания процессов, в нем происходящих. Подведена черта под тысячелетием и веком, а главное — под целой эпохой в истории нашего отечества и нашей культуры. И сегодня, когда мы переворачиваем уже и следующую, постсоветскую страницу, нам очень интересны люди, эпохой сформированные, но не ставшие ее заложниками, те, кому удалось, со всей откровенностью обнажив корни существования нескольких поколений наших сограждан, претворить преодоление советских комплексов и в акты концептуального поведения, и в концептуальную практику искусства.

В нынешней жизни, все заметнее управляемой планетарными законами, полезно прислушаться к художникам, которые триумфально вышли за пределы социалистического гетто в мировое артпространство. Их совсем немного, лидеров отечественного авангарда, ставших знаковыми фигурами мировой художественной жизни, и среди первых и самых успешных — Гриша Брускин, любезно предоставивший нам две беседы, в которых он — в обоих случаях с равноправным партнером — обсуждает актуальнейшие культурологические сюжеты.

Собеседники говорят о счастливом совпадении с историческим временем и выходе за его пределы, о сотворении собственного мифа, о создании культурных иерархий, о детских психологических травмах и их отголосках в творчестве, о смене критериев социальной престижности, о мессианских претензиях, о связи слова и изображения, о художественных школах и направлениях, о евреях в России и о русских в Америке, о многом другом. При этом, что тоже весьма существенно, все три собеседника — признанные мастера жанра диалога.

Н.Зархи

Соломон Волков — музыковед, окончивший Ленинградскую консерваторию и живущий с 1976 года в Нью-Йорке, приобрел известность как автор опубликованных на многих языках книг, составленных из бесед с корифеями мирового искусства — Шостаковичем, Бродским, Баланчиным, Натаном Мильштейном. В 2002 году вышла его монография «История культуры Санкт-Петербурга».

Дмитрий Александрович Пригов — выпускник Московского института прикладного искусства (1965), скульптор, художник, поэт, драматург, эссеист, инициатор и участник перформансов, актер, руководитель семинара в РГГУ и приглашенный лектор во многих университетах мира, включая Оксфорд, Кембридж, Беркли, Станфорд, лауреат Пушкинской премии и Премии Пастернака, премии Германской Академии искусств. Работы Пригова приобретают и выставляют лучшие музеи и галереи мира, его пьесы ставятся в России, Германии, Голландии, поэзия и проза издаются повсюду — в США, Японии, Китае, Франции, Великобритании, Сербии, Швеции... В Австрии выходит двадцатичетырехтомное собрание сочинений Пригова. В журнале «Искусство кино» были напечатаны шесть его эссе (2000, № 1—6).

Гриша Брускин в 1988 году стал триумфатором знаменитого московского аукциона «Сотби», на котором картины художника были проданы за рекордные для современного русского искусства цены. Скульптуры, картины, фарфор, созданный по его эскизам (например, тарелки с рисунками Брускина и текстами Льва Рубинштейна), находятся в крупнейших мировых музеях, его персональные выставки за последние пятнадцать лет прошли во многих странах Америки и Европы, в 2001—2002 годах такая выставка (под названием «Всюду жизнь») состоялась в ГМИИ имени А.С.Пушкина в Москве. По приглашению немецкого правительства в 1999 году Брускин осуществил монументальный художественный проект «Жизнь превыше всего» для восстановленного рейхстага в Берлине. В 2001 году «НЛО» выпустило книгу Брускина «Прошедшее время несовершенного вида», в 2003-м — «Мысленно вами», сборник воспоминаний, писем, анекдотов, документов, историй из жизни нескольких поколений одной семьи.

ГРИША БРУСКИН — СОЛОМОН ВОЛКОВ

Прошедшее продолженное

Гриша Брускин в костюме зайчика. Пионерский лагерь, Фирсановка. 1953

Соломон Волков. Как тебе пришла в голову идея начать писать книги? Ведь литература — это нечто, лежащее вне твоих непосредственных творческих интересов.

Гриша Брускин. Началось все с того, что я написал тексты для монографии — мне нужно было сформулировать кое-какие мысли о том, что я делаю в изобразительном искусстве. Параллельно я тогда подумал: мне все время хотелось записать события, участником которых я был, в частности, знаменитый аукцион «Сотби» 1988 года в Москве. Вокруг него ходила и до сих пор продолжает ходить масса всевозможных слухов, разные люди рассказывают небылицы, и поскольку я оказался в центре ситуации, у меня появилось желание изложить факты.

Борис Гройс когда-то придумал удачное название для одного из направлений в неофициальном искусстве — романтический концептуализм. Оксюморон, который точно отражает многие явления в России. Потому что Россия, особенно отсюда, с Запада, выглядит неким магическим кристаллом, где самые обычные явления вдруг приобретают непонятные краски, светятся особым образом. Вот «Сотби» тоже можно назвать «романтическим аукционом». Такое случилось в первый раз. И художникам, и не только художникам — всем казалось, что попасть на этот аукцион — это попасть на Олимп искусства. А уж если на этом аукционе будет успех, то тебя запишут в Книгу вечной жизни, в анналы истории искусства, сделают бессмертным. Поэтому все отнеслись к этому событию с необыкновенным энтузиазмом, в том числе и власти. Министерство культуры пыталось навязать «Сотби» своих художников, чтобы захватить Олимп. Неофициальные художники были представлены на этом аукционе по требованию и настоянию западных организаторов. Власти, почуяв запах больших денег, согласились. Начав описывать эти события, я понял, что они будут непонятны, если не рассказать, что было до этого и что случилось после. И я стал записывать истории из самых разных периодов моей жизни. У меня было впечатление, что передо мной некая

Журнальный вариант.

таблица Менделеева, которую надо заполнить, чтобы создать законченную картину. Так и родилась форма моей книги «Прошедшее время несовершенного вида».

Меня занимают три мифа. Первый: жизнь — Книга Другого. Помнишь, у Томаса Манна: «Ибо мы идем по стопам предшественников и вся жизнь состоит в заполнении действительностью мифических форм». Еврейская идея, что Книга Жизни — Тора была написана Богом до творения мира и человека. И в ней содержится все, в том числе и наши жизни. Мы — актеры уже давно написанной пьесы. Но миф также может быть создан «другим» с маленькой буквы. Например, государством. Миф, созданный коммунистами в России, имел свою таблицу Менделеева, где для всего была своя клеточка. И для нас. И существует, наконец, персональный миф. Когда пишешь книгу о себе, ты его творишь. Даже если только записываешь правдивые истории.

«Девочка-зайчик». Из серии «Рождение героя». 1987—1990. *Бронза, индустриальная эмаль*

С.Волков. У тебя в книге возникает еврейская тема, и хотя она проведена во внешне юмористическом ключе, на самом деле является глубоко трагической. Эта тема для меня с детства была в каком-то смысле запретной... Я старше тебя на год. То, что американцы называют background, то есть прошлое, в каких-то аспектах у нас схоже. Ты вырос в Москве, я — в Риге, оба в интеллигентных еврейских семьях. Существование еврейского мальчика в нееврейском мире — это очень болезненная тема. И я ее в книге так и воспринял — как обнажение и прикосновение к чему-то очень болезненному.

Г.Брускин. Это, действительно, была болезненная тема. Я так же, как и ты, родился в ассимилированной семье. В детстве даже не знал, что я еврей. Но мне об этом постоянно напоминали. Товарищи в школе, например... Потом я уже относился к этому с определенной рефлексией. У меня вырос защитный панцирь. Позже мне стало важно понять, что это все означает. Почему я другой? Почему моя семья другая? Кто мы такие? В чем корни негативного отношения к евреям? Что за этим кроется? Кто такие евреи вообще? Я понятия не имел. И я начал читать книги на эту тему. Об истории евреев, о религии, о каббале, об истории антисемитизма. Это было жизненно необходимо. И, читая книги, я сформулировал фундаментальную концепцию для своего творчества. Можно сказать, что моя жизнь — жизнь еврейского мальчика в России — и антисемитизм заставили меня самоидентифицироваться и сподвигли на то искусство, которым я занимаюсь. Первые мои самостоятельные картины были связаны с мифом об иудаизме. В России моей юности я уже занимался этой темой, что, в общем-то, было «игрой в бисер», потому что еврейской жизни там не было. Приобщение к этой теме произошло через книги. Я считаю, что это очень еврейский путь. Евреи — народ Книги. Евреи сначала читают Книгу, а потом понимают, как нужно проживать жизнь. Книга — генеральная инструкция жиз-

ни для еврея, написанная для него специально. Книга — это загадка, удивительный ребус, который нужно разгадывать всю жизнь, но невозможно разгадать до конца. Книга — это всё. Мыслимое и немыслимое. Поэтому ты читаешь Книгу целый год, а затем, после того как прочел, отмечаешь этот день — праздником Симхат Тора. Назавтра ты начинаешь снова читать. Для того чтобы получше разобраться в том, что уже прочел.

С.Волков. А я, видишь ли, этой темы не искал. Наоборот. Как очень многие вокруг меня, вообще отодвигал проблему еврейского. Семья у меня была ассимилирована, хотя дома говорили на идиш, и, сколько я себя помню, я воспринимал себя как еврея. Я знал, что я еврей. И я знал, что я другой. С шести лет я пошел в музыкальную школу в Риге. Положение евреев в музыке всегда было особым. И, может быть, поэтому я не ощущал себя в такой степени изолированным. Сейчас, конечно, ситуация с евреями в музыке другая. В Джульярдской школе в Нью-Йорке, самой знаменитой в мире, большинство продвинутых студентов-музыкантов — азиаты. А в Риге в те годы большинство продвинутых студентов-музыкантов были евреи. И в этом смысле их позиция была, конечно же, привилегированной. Когда я начал писать о музыке, то, вероятно, бессознательно (а может, и сознательно) отдавал предпочтение в музыке русофильским произведениям. Мне стало очень близким творчество Георгия Васильевича Свиридова, например, с которым я подружился. У Свиридова друзьями и интерпретаторами творчества, теоретиками-интерпретаторами были в большинстве своем евреи, в то время как его музыка скорее была на правой стороне художественного идеологического спектра. Сейчас в России все наоборот: правое — это либеральное, прозападное. А раньше правое означало националистическое. Потом я работал над мемуарами Шостаковича, который был просто зациклен на еврейской проблеме. И там было так много страниц о евреях, что это повлекло очень интересное продолжение. Джордж Стайнер, очень известный еврейский мыслитель из Англии, написал в рецензии на эту книгу, что, вероятно, это еврей Волков от себя добавил. Хотя это была исключительно инициатива Шостаковича. Мне в голову бы никогда не пришло концентрироваться на еврейской проблеме. Но уже когда я писал «Историю культуры Санкт-Петербурга», это был мой выбор — подчеркнуть роль евреев в санкт-петербургской культуре. Хотя я испытывал, помню, некоторое неудобство: имею ли я на это право? Нужно ли подчеркивать, что владелицей первого художественного салона — фактически первым арт-дилером нового типа в России — была еврейка мадам Добычина? Такие детали. Недавно мы узнали о выходе в свет двухтомного труда Солженицына — первый его исторический труд, который посвящен именно этой проблеме — Россия и евреи. Солженицын в интервью с Виктором Лошаком в «Московских новостях» удивляется, что такая важная и болезненная для России проблема до сих пор не получила исторического освещения. И в самом деле, двести лет отношений, подумать только! И об этом еще так мало существенного сказано. Но для тебя, как я понимаю, эта тема — евреи и Россия — постоянный раздражитель, что ли... Это диалог с русскими или это уже монолог?

Г.Брускин. Мы говорили об истоках — о детстве, о том, что практически в моем детстве и юности, в том далеком советском времени, быть евреем было неприлично. Запрещено. Слово «Израиль» было ругательством, да и слово «еврей» — не подарок. Когда я обиделся на девочку в детском саду за то, что она меня обозвала, именно обозвала, евреем, она сказала: «Ну что ты обижаешься, еврей и дурак — это одно и то же». Поэтому еврейская тема в моей книге возникла сама собой.

С.Волков. Сравнительно недавно, когда стало возможным публиковать подобные тексты, я увидел, что многие писатели, мои современники, всю жизнь ведут диалог с собственным детством и рассчитываются за какие-то ранние обиды и унижения.

Г.Брускин. Эта тема в России вечная, неумирающая — русские и евреи, их взаимоотношения, антисемитизм. Например, знакомая купила в Москве мою книгу. Зашла к приятельнице — жене художника. Приятельница, прочитав аннотацию к книге, крикнула мужу: «Ты знаешь такого известного русского художника Гришу Брускина?» «Во-первых, он не русский...» — раздался недовольный голос из соседней комнаты. «Во-вторых» не последовало.

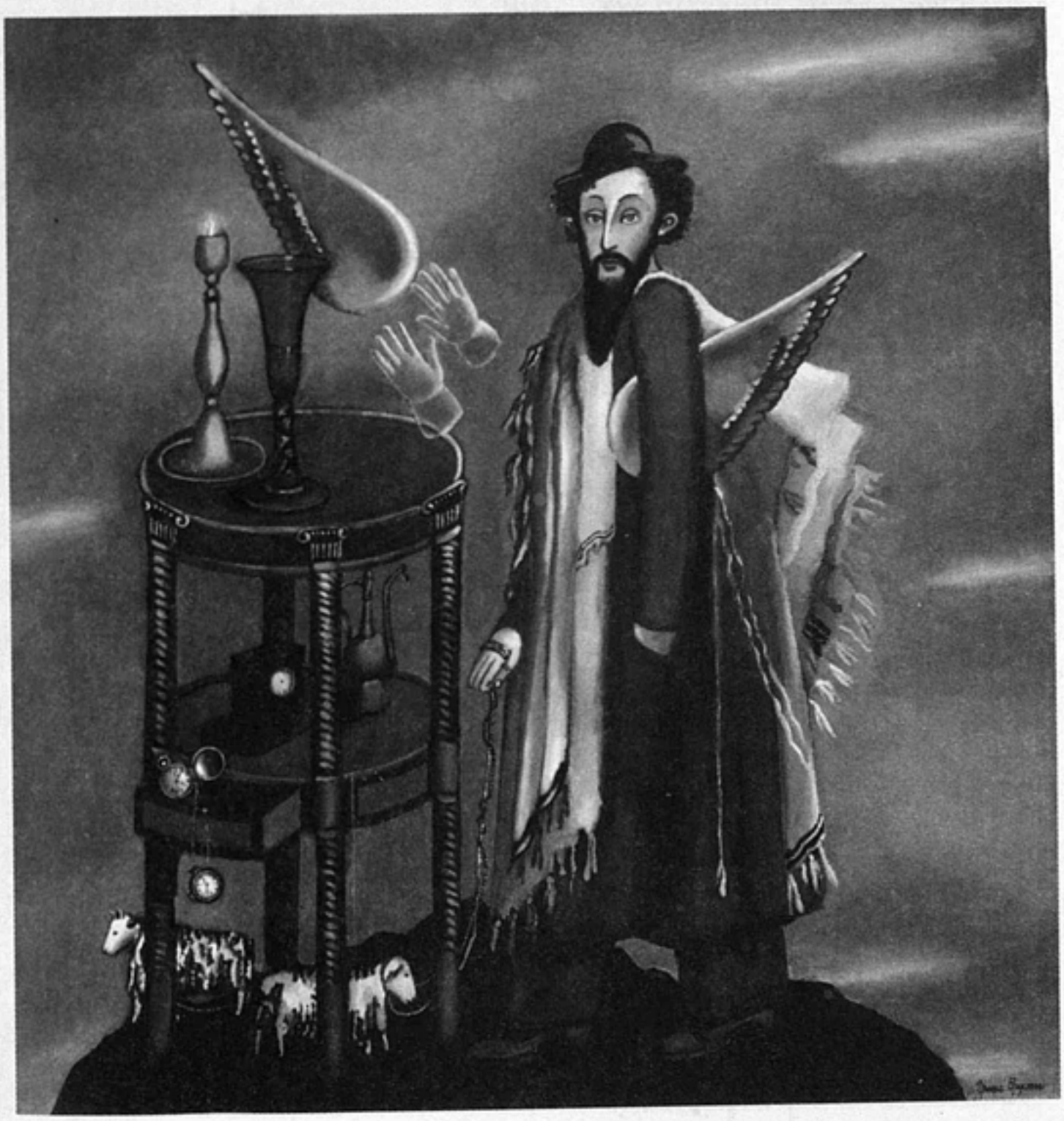
То есть до сих пор продолжается все то же самое. Иначе, конечно. Сейчас нет государственного антисемитизма, который был в России и провоцировал и

определял очень многое в этих отношениях. Но тем не менее. Остапу Бендеру, помнишь, задавали два вопроса.

С.Волков. «Не еврей ли вы?» и «Почему в продаже нет подсолнечного масла?»

Г.Брускин. Подсолнечное масло снято с повестки дня, но «не еврей ли вы?» все еще актуально. Можно сказать, что исторически евреи пережили подсолнечное масло.

До сих пор я помню свои детские переживания. Когда в шесть лет я узнал, что я еврей, когда обрушилось на меня это «несчастье», мама мне внушила, что стесняться своего происхождения стыдно. Что, наоборот, есть чем гордиться. Что мы — великий народ, что Библия создана евреями, что был пророк Моисей, что многие выдающиеся люди были евреи. И она мне назвала Эйнштейна, Дунаевского, Спинозу, Левитана — в таком сочетании. После чего я на какое-то время вообразил, что вообще все великие люди — евреи, и включил в этот список Чайковского с Толстым. Но тем не менее у меня, конечно, были комплексы по этому поводу. Когда же подрос — наоборот. Как-то меня, маленького мальчика, и моего друга Леньку, тоже еврея, в пионерлагере окружили ребята из старшего отряда и спросили: «Евреи?» Вот тогда был очень страшный момент, потому что сказать «евреи» означало смерть, но наврать было бы страшным позором. Не перед ребятами, конечно, а перед совестью, перед мамой. Я уже тогда это понимал. Произнеся «еврей», я приготовился к страшной смерти, как рабби Акива, который погиб за веру. С него содрали кожу живьем. Я был готов к чему-то такому. А вот еще одна история. Тоже в пионерлагере. Мне было лет шесть-семь. Я был там самый маленький и чувствовал себя прескверно, потому что меня дразнили евреем. Моей сестре говорили: «Лер, ты не обижайся, но твой брат очень на еврея похож». Мальчишки пи́сали в мою постель, один негодяй меня поджидал за углом на пути в столовую и бил все время. И это продол-



«Соответствие-3».
Конец 1970-х.
Холст, масло

жалось до тех пор, пока ко мне не подошел здоровый парень из старшего отряда, Боря, сын нашей лагерной врачихи, и спросил: «Тебя дразнят евреем?» Я сказал: «Да». «Если кто будет дразнить, скажи мне. Я убью». Я сказал. И он избил моего обидчика по фамилии Миронов. После чего меня оставили в покое. Однажды он отозвал меня в сторонку и сказал: «Слушай, мы — евреи. Есть на свете страна Израиль. И мы должны приложить все усилия, чтобы когда-нибудь туда уехать и там жить». Так я узнал, что есть страна, где никто не сможет меня дразнить. Я был под большим впечатлением. Боря был первый сионист, которого я встретил в своей жизни. Дальше он мне сказал: «Слушай, если ты увидишь еврея какого-нибудь, ты ему расскажи об Израиле. Все евреи должны знать, что у нас есть Израиль». Я спрашиваю: «А как я узнаю, кто еврей?» Я тогда еще не научился определять по носу и «немытым черненьким глазкам». Он мне говорит: «В твоем отряде есть Марик. Ты с ним должен поговорить». Я, получив задание, отнесся к нему очень серьезно, хотя было все-таки неловко. Но надо. Помню, мы были на прогулке в лесу. На лужайке мальчишки играли в футбол. Улучив момент, я подошел к этому Марику и спросил: «Марик, ты еврей?» Марик явно не пришел от этого вопроса в восторг. Я сказал: «Я еврей. И ты еврей. На свете есть страна Израиль. Мы должны приложить все усилия, чтобы туда когда-нибудь поехать и там жить. И мы должны рассказать об этом всем евреям вокруг». Марик посмотрел на меня с недоумением, поправил на носу круглые очечки и убежал играть в футбол. Я по-своему, по-детски понял, что хотел навязать человеку проблемы, которых у него не было. На этом моя сионистская деятельность кончилась раз и навсегда. Я хотел эту историю описать в книжке, но потом подумал, что, наверное, не стоит.

С.Волков. Видишь, насколько болезненна эта тема. Почти, знаешь, как сексуальная патология или что-нибудь еще в этом роде. Например, нечто, связанное с венерическими заболеваниями... Что-то можно уже такое сказать, но чего-то сказать еще нельзя.

Г.Брускин. Рефлексия...

С.Волков. Я все время это ощущаю. Вот интервью Солженицына о евреях в «Московских новостях». И он, и редактор «Московских новостей» (как я понимаю, еврей), который ему задает вопросы, они оба играют, как говорят американцы, в «горячую картошку», перебрасывая друг другу неудобную тему. Вообще, у обоих ощущение, что они говорят о чем-то недозволенном и почти, как я уже сказал, порнографическом. И что все время требуются какие-то эвфемистические обозначения.

Г.Брускин. Ты прав. Забавно, что Солженицын подстраховывается классическим «у меня у самого был друг еврей, хороший парень — Лев Копелев». Я понимаю, что со своей, еврейской, стороны, тоже всегда касаюсь этой темы с определенной оглядкой. Думаю: как это может быть использовано недоброжелателями, например? Как это может быть превратно понято, истолковано? То есть история сама по себе — это еще не всё. Важно, как она будет функционировать в пересказе других людей.

С.Волков. Вот ты сказал, что твои истории в книге можно интерпретировать определенным образом, в том числе и недоброжелательно. В частности, использовать в текущей художественной борьбе. Потому что ведь, в конце концов, нас с тобой политика как таковая совершенно не интересует. Зато меня очень интересуют вопросы художественной, культурной политики. Культурной борьбы.

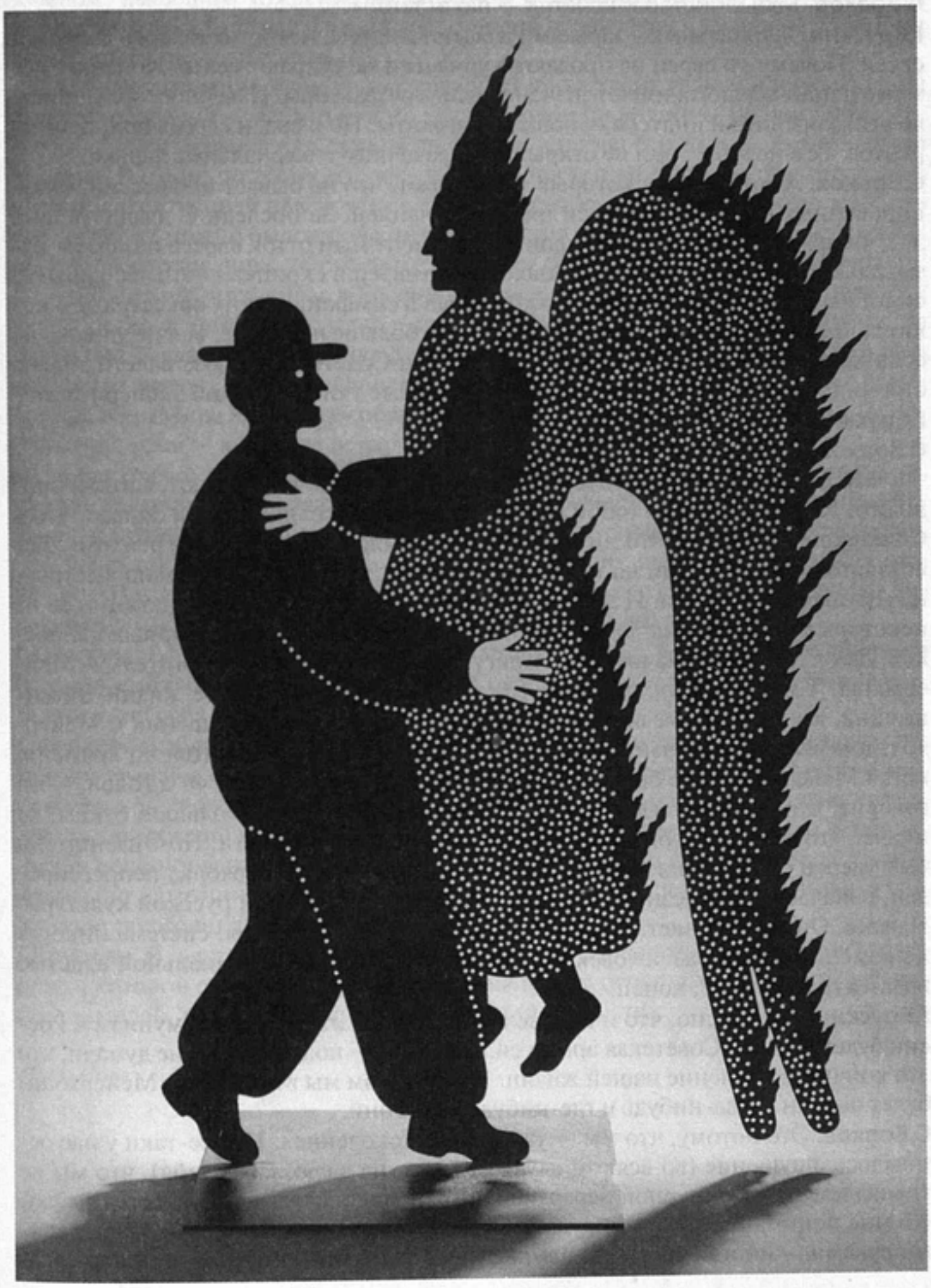
Г.Брускин. Меня тоже. И здесь возникает довольно сложная тема. В современном актуальном искусстве роль евреев действительно очень значительна. Выдающиеся галеристы во всем мире — в большинстве своем евреи. Среди музейных работников и художественных критиков количество евреев непропорционально велико. Среди коллекционеров удельный вес евреев тоже большой. Но все эти люди поддерживают не евреев в искусстве. На самом деле они развивают и расширяют дискурс современного искусства. Почему это так происходит? Я не могу ответить, на этот вопрос должно ответить специальное исследование: почему евреи являются своего рода катализатором в продвижении актуального искусства. Вернемся к московскому аукциону «Сотби», который имел необыкновенный успех и стал сенсацией. Картины почти всех участников были проданы. Наверное, среди покупателей были коллекционеры-евреи, которые, выходит,

таким образом поддержали неофициальное искусство в России. Кстати, самую главную мою картину на этом аукционе, «Фундаментальный лексикон», приобрел пожилой немец. Сразу после аукциона ко мне подошел работник «Сотби» и сказал: «Человек, который только что купил вашу картину «Фундаментальный лексикон», хочет с вами познакомиться». И повел меня в гостиницу Хаммеровского центра. Мы вошли в комнату. Я увидел пожилого господина и пожилую даму. Господин назвался. Это был немец из Мюнхена. Первая мысль, которая появилась у меня в голове: Бавария — родина фашизма. Что этот человек делал во время войны? Был ли он фашистом? Я испугался, что мою картину купил бывший нацист.

С.Волков. Но, насколько я понимаю, два основных собирателя русского неофициального искусства Петер Людвиг и Нортон Додж не евреи?

Г.Брускин. Не евреи.

С.Волков. И второе замечание. То, о чем мы говорим — роль евреев в современной культуре, — тема болезненная. Вообще в том, что называется модернистской культурой, да? Культурой модерн. То есть культура конца XIX и всего XX



«Борьба». 1995.
Нержавеющая сталь

века. И она болезненна отнюдь не только в России. Она до сих пор чрезвычайно болезненна даже здесь, в Соединенных Штатах, в стране, где, казалось бы, нет вообще уже никаких табу. На самом деле табу предостаточно. И к ним, в частности, относится тема о пропорциональном или непропорциональном участии евреев в культуре. Едва только кто-то затрагивает эту тему, скажем, роль евреев в Голливуде, как тут же на него обрушиваются обвинения в антисемитизме, в том, что еврейские продюсеры пропорционально вовсе не доминируют в Голливуде. Как будто нужно обязательно процентно доминировать, для того чтобы твое присутствие ощущалось как значительное и весомое. Пусть кто-нибудь попробует снять в Голливуде антисемитский фильм! Так что это одна из самых болезненных и табуированных тем.

Г.Брускин. С одной стороны, можно сказать: кто талантливее, тот и участвует в процессе активнее. И результат значительнее. С другой стороны, в какой-то период евреи в той или другой области становятся вдруг непропорционально активны. В бизнесе, или в кино, или в изобразительном искусстве. Это касается и других народов. Например, в Нью-Йорке большую часть прачечных содержат корейцы...

С.Волков. Большинство таксистов — пакистанцы.

Г.Брускин. Журнальными ларьками владеют индусы. А многие галереи содержат евреи. Почему-то евреи не продают журналы и не стирают белье. Конечно, помимо национального, имеют значение и другие факторы. Наверное, большинство этих корейцев и индусов — новые эмигранты. Но и среди евреев полно эмигрантов. Тем не менее они не открывают прачечные и журнальные ларьки.

С.Волков. А вот пример, который показывает, что не бывает профессий, оккупированных раз и навсегда той или иной нацией. За последние двадцать пять лет, что я живу в Нью-Йорке, происходит ощутимый отток евреев из сферы музыкального исполнительства. Казалось, что еврей и скрипка — это абсолютные синонимы. Но прямо на моих глазах евреев в симфонических оркестрах становится все меньше и меньше, а азиатов — все больше и больше. И я не удивлюсь, если когда-нибудь осуществится то, к чему в Советском Союзе власти только стремились: оркестр без евреев. И один раз даже учинили такой эксперимент.

Г.Брускин. Где это было?

С.Волков. В Москве, в начале 70-х годов.

Мы с тобой сейчас беседуем в начале нового века. Подбиваются итоги прошлого, XX века. И мы с тобой знаем, особенно поселившись на Западе, что в Советском Союзе все, что ни воздвигалось, было «тысячелетним рейхом». Все воздвигалось с расчетом на то, что та иерархия, которая официально выстроена государством, вечна. И для меня в этом смысле было шоком наткнуться на некоторые рассуждения Эйзенштейна, записанные в виде мемуарных набросков. Для него самой значительной фигурой после отца был его учитель — Мейерхольд. То есть можно сказать, что в травматическом опыте жизни Эйзенштейна, к которому он возвращался снова и снова, его отношения с Мейерхольдом были чрезвычайно важны. В записи — а она относится ко времени, когда Мейерхольд уже был репрессирован, это что-то начало 40-х годов, — он говорит, что Мейерхольд — гений. И именует Учителем с большой буквы, не иначе. Что в то время было опасно, записи ведь могли найти. Но Эйзенштейн был уверен (и это меня потрясло), что тот факт, что Мейерхольд репрессирован, означает его исчезновение навеки со страниц истории русской культуры. Навеки. Он так и пишет. То есть ему казалось, что ситуация, система никогда не изменится, что раз человек уничтожен и выброшен официальной властью из дискурса, это всё, конец.

Г.Брускин. Интересно, что и в наше время мы полагали, что коммунизм в России будет на века. Советская армия сильна. КГБ — повсюду. Мы не думали, что это кончится в течение нашей жизни. Но при этом мы верили, что Мейерхольд будет оценен когда-нибудь и где-нибудь как гений.

С.Волков. Это потому, что мы — уже другое поколение... Но все-таки у нас оставалось ощущение (во всяком случае у меня, не знаю, как у тебя), что мы не управляем этой культурной иерархией, что она так или иначе спускается сверху. Ко мне понимание того, что культурную иерархию создают живые люди своими руками — иногда чистыми, а иногда их стоило бы помыть, — пришло срав-

нительно недавно. И уж, во всяком случае, после многих лет проживания на Западе, когда я увидел реально, как это делается. Я сейчас скептически отношусь к идее, что вообще какую бы то ни было культурную иерархию можно построить, даже с помощью самых успешных стратегий, сроком более чем на десять, максимум — пятнадцать лет. Мой опыт западной жизни научил меня, что даже самое успешное мифотворчество в области культуры подвергается атаке и размыванию вот в эти сроки. И обязательно воздвигается контрмиф, какая-то альтернативная теория и альтернативная история, которые могут даже стать и более авторитетными и, в свою очередь, подвергнуться атаке спустя то же самое время. То есть максимально долговечный срок самой успешно выстроенной культурной иерархии — это десять-пятнадцать лет. А люди, как я сейчас вижу, которые жить торопятся и чувствовать спешат, норовят, пока цемент не застыл, слепить культурную иерархию XX века выгодным для себя образом. У них, мне представляется, ощущение, что они лепят эту иерархию навечно. И именно сейчас лихорадочным образом, как ни в какой другой сфере культуры в России, этот процесс идет в изобразительном искусстве. Может быть, потому, что, скажем, в сравнении с литературой изобразительное искусство оказалось неким товаром, имеющим хождение на западном культурном рынке. Поэтому культурная иерархия быстрее и в большей степени отражается на непосредственной денежной стоимости товара.

Но выстраивание культурных иерархий происходит сейчас и в музыке, и в литературе: время — начало нового века — конец прошлого — подвигает на это. Мое любимое время в культуре, в частности в русской культуре, — это начало XX века. Я много по этому вопросу читаю и должен тебе сказать, что сходство с нынешней ситуацией невероятное. Просто фантастическое. Вплоть до того, что сто лет назад можно было прочесть рассуждения о смерти русских толстых журналов как устаревших, и так далее. То есть совсем уже смешные аналогии... Именно потому, что сейчас в России мы имеем такой квазикапиталистический уклад, резко усилилось сходство с процессами, которые проходили в стране сто лет назад. Тогда, скажем, Бенуа в своей «Истории русской живописи» пытался выстроить вот эту культурную иерархию выгодным для себя самого, для своих друзей, для «Мира искусства» образом. (Кстати, это отдельная чрезвычайно любопытная тема — как была встречена его книга. Парадокс, который мне сейчас было бы трудно оценить, если бы это произошло со мной, заключается в том, что ближайший друг и соратник Бенуа Сергей Дягилев публично выступил в печати с критикой его книги и тех ее идей, которые он сам полностью разделял. Это была тактическая игра, Дягилеву в тот момент было выгодно поступить именно так. И Бенуа понял и не обиделся. Мне это сегодня представляется невозможным. Для меня подобный шаг означал бы конец дружбе.)

Г.Брускин. Безусловно, люди, которые пишут книги, в частности художники (как и все прочие люди), себя любят. И потому заботятся о выстраивании выгодного для себя нарратива.

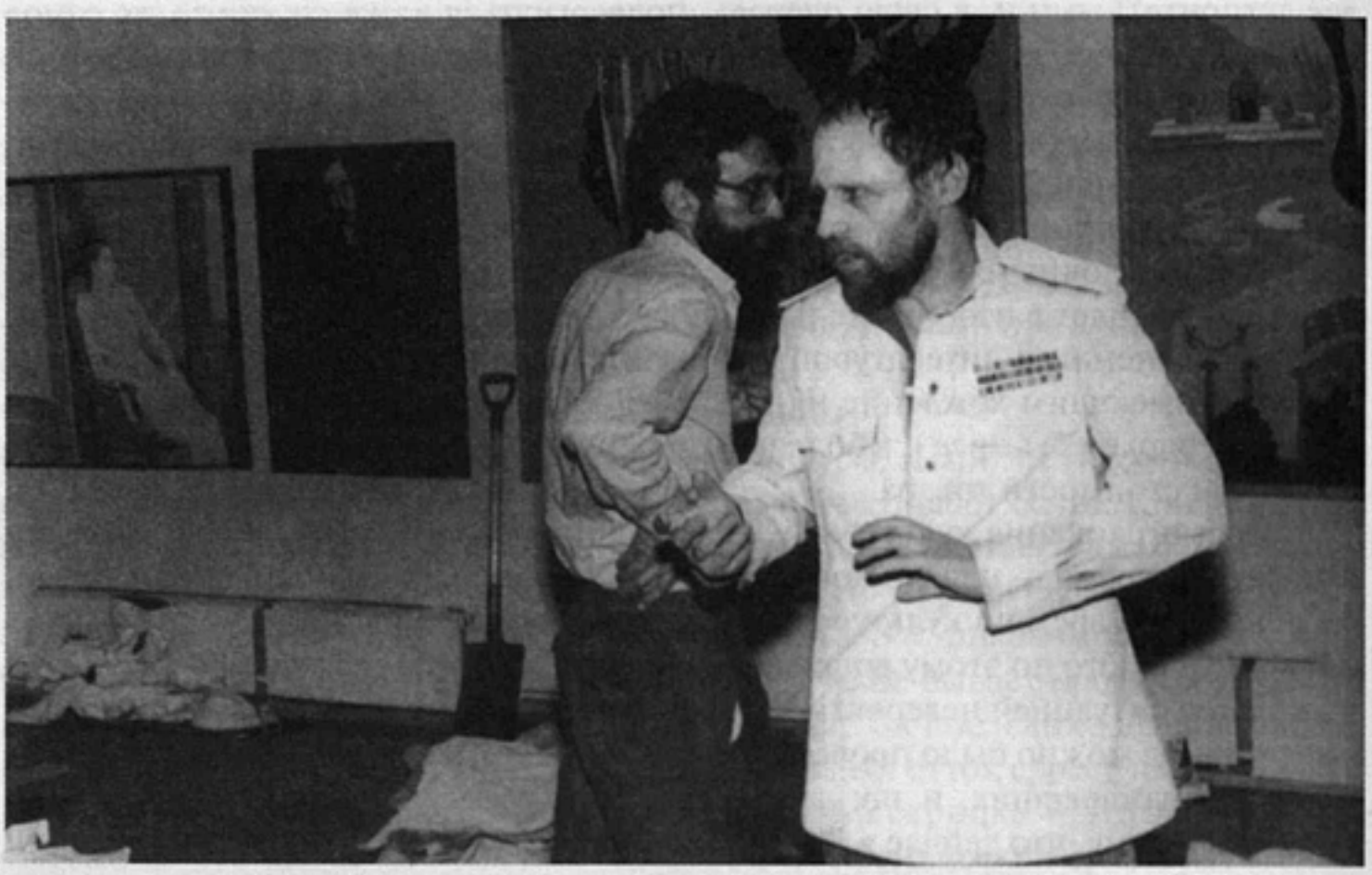
С.Волков. Выбор тобой иронического тона для твоей книжки представляется мне чрезвычайно успешным. Взяв иронический тон, ты как бы дистанцируешься от борьбы, которая идет в культуре, поскольку не навязываешь свою интерпретацию событий как единственно возможную. Но одновременно ты и затрудняешь использование своего текста в качестве, условно говоря, первоисточника: всегда затруднительнее цитировать ироническую историю, нежели изложенную прямолинейным образом.

Г.Брускин. Я, в принципе, не хочу быть оценщиком той художественной ситуации, к которой сам принадлежал. Я не ставил задачу написать документ для исследователей, навязать свою версию истории искусства.

Нью-Йорк

ГРИША БРУСКИН — ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Героическое время кончилось



Перформанс Гриши Брускина «Рождение героя». Выставочный зал «Каширка», Москва. 1 июня 1988 года.

Гриша Брускин, Дмитрий Александрович Пригов

Дмитрий Александрович Пригов. Григорий Давидович, мы с вами встречаемся регулярно через довольно значительные промежутки времени, но, как ни странно, разговоры у нас часто возвращаются к концу 70-х — началу 80-х как к очень значимому периоду, к художникам, которые известны не только нам с вами, но практически всему западному художественному миру. Имена многих стали знаковыми для российского современного искусства. Мы возвращаемся к тому времени, времени становления. Очевидно, этот период явился нашей общей социокультурной и культурно-эстетической травмой. Причем для разных людей в разной степени и с разными результатами. Вам не кажется? Я думаю, любой член нашего тогдашнего сообщества, встречаясь через много лет с другими, все равно обсуждает те события. И выводы делаются разными кругами разные. Условно говоря, один вывод делаем мы с вами, другой делают, скажем, при встрече в Париже Янкилевский со Штейнбергом, а к третьему приходят в Москве Инфанте с Некрасовым. Что-то в этом периоде было существенно-порождающее и до сих пор неотменяемое, во всяком случае для нас с вами. Мне кажется, это фундаментальный период для российского современного искусства. Я думаю, такое же значение имели 10—20-е годы XX века в российской истории. Для людей, тогда работавших, и для последующих. И недаром очень многие участники этого процесса на протяжении всей советской российской истории искусства то и дело возвращались к этим годам, каждый раз переговаривали, вычленяли чью-то там вину, чьи-то заслуги, чье-то первенство.

Гриша Брускин. Это, пожалуй, было героическое время, период 70-х — начало 80-х. Одна эпоха кончалась, начиналась другая. Много происходило того, что сейчас просто было бы невозможно. А все началось, насколько я помню, с выставки «Художник и современность» на Каширке, в организации которой мы с вами принимали активное участие. Работы неофициальных художников стали известны не только в «домашнем кругу». Появились связи с Западом. Наступила реальная жизнь. Функционирование в международном художественном контексте, что для любого нормального художника важно. Естественно, героическое время разными людьми воспринимается по-разному. Кто-то больше пре-

Журнальный вариант.

успел, кто-то меньше. Начались склоки, зависть, мифотворчество... Вот вы упомянули... Впрочем, лучше не называть имена.

Д.А.Пригов. Я бы хотел сделать ремарку. Давайте честно называть реальные имена. Я в течение долгого времени полагал ненужным отвечать на инвективы, считал это своего рода безвкусицей. Но люди, имеющие к нам претензии, многие годы употребляют наши имена с весьма нелицеприятными эпитетами. Потому считаю, что говорить «кто-то», «некто», «известный художник» бессмысленно. Лучше в нашем возрасте в наше время спокойно употреблять имена и давать оценки.

Г.Брускин. Ну, давайте попробуем упоминать. В данном случае речь идет о Володе Янкилевском, к которому я отношусь, безусловно, хорошо как к художнику. Янкилевский на конференции в университете Ратгерс, посвященной нонконформистскому искусству, заявил, что период андерграунда и неофициального искусства кончился в тот момент, когда образовалась секция живописи в горкоме графиков (1977). Что, мол, с этого момента в Советском Союзе наступила свобода, перестали запрещать и преследовать искусство...

Д.А.Пригов. На самом деле перестали запрещать Янкилевского.

Г.Брускин. ...что те художники, которые говорят, что испытывали недостаток свободы и подвергались притеснениям после 1977 года, вруны и самозванцы, пытающиеся урвать чужую славу. Но ведь это абсурд. Мы прекрасно знаем: цензура сохранялась повсюду вплоть до смерти коммунизма в России. Помню, вас арестовали и насильно определили в психушку в 1987 (!) году. За то, что вы занимались экологической поэзией. И мы, ваши друзья, делали, что могли, чтобы вас вызволить. Связывались с «Голосом Америки» и с мировой общественностью. Янкилевский наивно воспринимает свою ситуацию как тотальную.

Д.А.Пригов. Если отсчитывать от того времени, когда тебя начали выставлять, то для разных людей андерграундное искусство кончилось в разные времена. Если уж следовать каким-то более объективно верифицируемым фактам и определениям, андерграундное искусство в России, которое, в отличие от западного, противостояло не столько истеблишменту эстетическому, сколько социокультурному и политическому, кончилось, конечно, тогда, когда исчезла возможность какой-то властной институции запретить кого-либо выставить. Это не значит, что его могли выставить, но никто не мог запретить. Все кончилось в 91-м году. Как только управления культуры и парткомы перестали существовать, когда поэтам, чтобы собраться, стало ничего не нужно, кроме их воли, помещения и денег, а не обращения в какие-то официальные организации, тогда и кончилось, собственно говоря, андерграундное искусство.

Г.Брускин. Андерграундное искусство существовало до тех пор, пока существовала советская власть. Эпоха кончилась. И то и другое перестало быть актуальным. Однако художники живы, продолжают работать. Точно так же поп-арт перестал быть актуальным дискурсом в искусстве, но Рой Лихтенштейн жил еще очень долго и писал в том же духе, а Джаспер Джонс до сих пор живет и работает. И никто не говорит на Западе, что Джаспер Джонс должен стать Джефом Кунсом или, предположим, Дамиеном Хирстом. Человек — герой своего времени и своей эпохи, и к нему относятся бережно.

Д.А.Пригов. Та ситуация, которую вы описали, понятна и правильно организована именно в западном культурном мире. Дело в том, что появляется некое направление, его создают определенные люди, которые творят в рамках этого направления свой собственный личный миф. Направление умирает. В каком смысле оно умирает? Не рекрутирует новых участников. Но люди, создавшие его, создавшие свой собственный личный миф, длятся, существуют. И они не отменяемы.

Г.Брускин. Отменить в данном случае — разрушить культуру.

Д.А.Пригов. Другое дело, что тот, кто пытается войти в это направление, уже входит в художественный промысел. Это все равно что начать расписывать яйца. Однако личные мифы развиваются, укрепляются. В России же до сих пор царит такая тотальная идея, что существует одно искусство, один главный художник, один главный литератор.

Тут проблема вот в чем. В России нет институций и нет реального рынка. На Западе все люди, которые стали мифом и которые длятся, институциолизированы. Они не могут исчезнуть хотя бы потому, что в моменты героического периода в них вложили большие деньги и галереи, и музеи.

Их нельзя отменить. Они внедрены в фундамент художественного процесса. В России, где нет денег, нет институций, важен тот, кто в этот момент вы-

прыгнул и захватил власть. Ситуация до сих пор не стабилизирована. До сих пор нет культурного балласта, который бы делал художника или направление постоянным явлением культуры. Вот, скажем, Пушкинский музей воларизировал XIX, XVIII, XVII века. Но власть и желание Пушкинского музея не распространяются на современное искусство, и оно как бы не существует в российской культуре. Других институций, которые воларизируют современное искусство, не существует. Третьяковка тоже не работает. Есть, скажем, небольшие усилия АйСиЭй, «ХЖ», Мизиано. Нет рынка. И если что-то здесь и существует, то только медийные имиджи художников, которые пробиваются в массмедиа, что, однако, не подтверждено ни финансовым уровнем их закупок, ни уровнем их выставляемости.

Г.Брускин. В доисторическом советском прошлом таких проблем не было. И денег никаких не было. Помните то время, когда вы и Орлов организовывали замечательные вечера в Клубе скульпторов. Они были очень живыми и яркими в той серой совковой художественной жизни. Мы с вами там и познакомились. Вы меня пригласили принять участие в выставке. И я показал картину, которая называется «Фрагмент» и состоит из девяти больших холстов. Довольно большое произведение, метра три с половиной на три с половиной. Эти вечера были первыми ласточками, первыми признаками того, что ситуация хоть как-то меняется...

Д.А.Пригов. Что вы! Конечно. Эти вечера... Они были свидетельством надвигающейся слабости режима, который почему-то неожиданно их позволил. Но в то же время я хочу обратить ваше внимание на необыкновенный энтузиазм ситуации. Вы представьте себе: это был вечер, всего один вечер, на который, если мы приглашали человека, он тащил туда работы... Кабаков тащил гигантские, метра два на три, работы. Вы помните, где находится его мастерская?

Г.Брускин. Конечно. На чудовищной высоте!

Д.А.Пригов. Он сам стаскивал картину по узкой стометровой лестнице. Нанимал какой-то грузовик, чтобы привезти и показать ее в течение буквально двух часов и с этой же неимоверной тяжестью за свои деньги тащиться обратно наверх.

Г.Брускин. Те вечера были весьма важны для утверждения неофициального искусства как внутри страны, так и в дальнейшем за ее пределами. Они стоят в ряду с выставками в Измайлово, в «Пчеловодстве»...

Д.А.Пригов. И на Грузинской, конечно.

Г.Брускин. И выставка «Художник и современность» была невероятно важна.

Д.А.Пригов. Она состоялась позже. И явилась результатом всех прежних усилий. Выставка «Художник и современность» была более фундаментальной... Был оргкомитет, приглашалось огромное количество художников, задействованных именно в андерграунде. Это была, пожалуй, единственная выставка в своем роде. Я думаю, сейчас такая просто невозможна. Потому что невозможно на одной выставке свести людей, которые выставились тогда. От абстракционистов, сюрреалистов, даже людей из левого МОСХа до концептуалистов.

Г.Брускин. Несмотря на то что публика участвовала весьма пестрая, выставка получилась по-своему цельная.

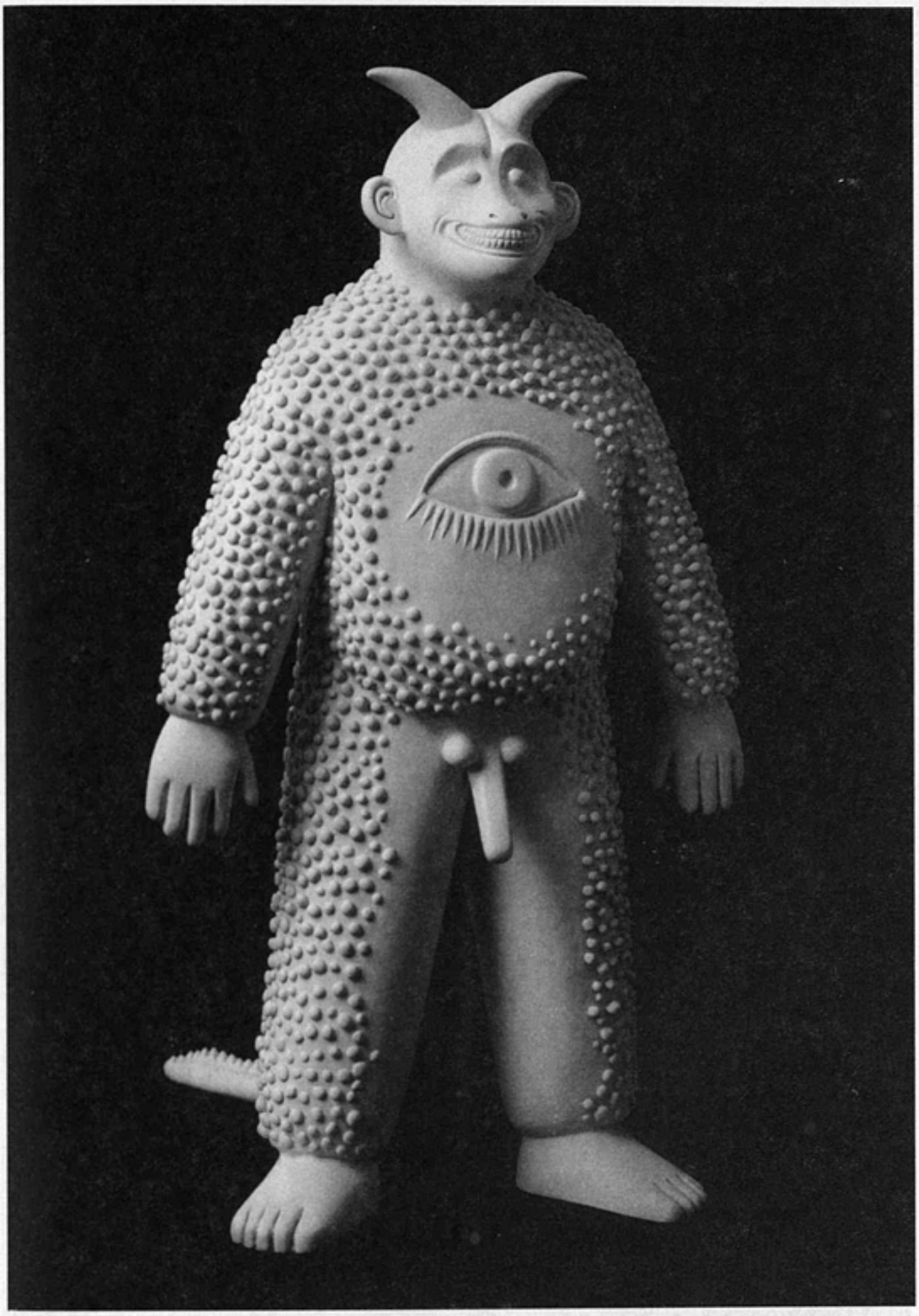
Д.А.Пригов. Она не могла не быть цельной. В те времена культурная жизнь была вообще синкретична, потому что, вы помните, все делилось на официальное и неофициальное. И в сфере неофициальной было так много людей, работавших не только в области визуального искусства, но и литераторы, музыканты. Это было свойство жизни, которое сталкивало людей не по принципу эстетической близости, а по принципу противостояния официальному давлению.

Г.Брускин. В поколении старше нас имидж художника-гения был весьма популярен. Например: Неизвестный, Шемякин, Зверев, Янкилевский, Шварцман... В нашем поколении художники уже не говорили: я — гений. Это уже было невозможно.

Д.А.Пригов. Это было ругательное слово.

Г.Брускин. Срабатывал рефлекс Хармса. Писатель: «Я писатель». Читатель: «Ты говно».

Другое дело, что для нас занятие искусством являлось и является единственно интересным и возможным. Когда я был маленький, мне художник казался существом особого порядка. Волшебником, кудесником. Как Бог, творящим мир. Я мечтал познакомиться с художником. Наверное, я ожидал увидеть свече-



«Вавилонский демон».
Из серии «Рождение героя». 1987—1990.
Бронза, индустриальная эмаль

ние над его головой. Когда узнал, что один знакомый мальчик учится в художественной школе, я и к этому мальчику стал относиться так же: мол, вынет волшебную палочку и преобразит весь мир, включая меня самого.

Д.А.Пригов. Я ничем не могу на долгое время увлечься. Единственное, что меня занимает в качестве медитативной практики, — это моя деятельность. Но она мне больше напоминает не трудовую деятельность, а именно медитативную. Или мистериально-медитативную. Я сейчас не могу ничем другим заниматься. У меня испорчена физиология. И в данном случае искусство — это род гигиены.

Г.Брускин. Я думаю, одна из причин наших занятий — желание бессмертия, желание продлить свою жизнь. Но образ всамделишного гения вызывает улыбку.

Д.А.Пригов. Человек, который говорит о себе «гений», предполагает себя живущим в вечности. Что ему мелкие дела земные? Я, например, никогда не предполагал, что я работаю для вечности. Я просто работаю. У меня нет претензий быть в вечности, поэтому я спокойно отношусь к настоящему. Но когда худож-

ник говорит: «Я творю для вечности», а сам тут же, при жизни, требует немедленного подтверждения этих «вечностных» амбиций... Я думаю, что это вообще порок, порочность вот этой самой художественной позы, которая была отработана уже символистами и в какой-то мере футуристами в их амбиции художника — всеобъемлющего гения. И сейчас эта поза смотрится, конечно, карикатурной. Смешноватой.

Г.Брускин. Отчасти в силу того, что культура стала более ироничной, рефлексирующей.

Д.А.Пригов. Она стала не монокультурой, а поликультурой. Раньше считалось, что со времен просвещенчества существует одна культура, соответственно, один высокий стиль, все остальное — низкое. И тот, кто занял главные позиции в иерархии высокого стиля, тот и есть главный художник, гений, учитель и пророк. Наше время — плохо это или хорошо — породило совсем другую социокультурную структуру. Другой тип художника. Гений, пророк, единственный совершенный творец в нашем мире просто не находит себе ниши.

Г.Брускин. На московской художественной сцене доминирует идея нетерпимости — я имею в виду не коммерческое и некоммерческое искусство, а царство одной идеи, одной истины.

Д.А.Пригов. Желание диктовать правила поведения, нормы вообще свойственно человеку. И западному, в частности. Но в западном художественном мире это невозможно, потому что там много центров власти. Есть Америка. Есть Европа. Есть актуальное искусство. Есть радикальное искусство. Со своими научными и исследовательскими центрами. В России, к сожалению, разнообразия нет. При сужении поля деятельности, конечно, возникает попытка все монополизировать.

Г.Брускин. Вот, например, в старые времена мы все работали — с точки зрения западного человека — непонятно для чего.

Д.А.Пригов. ...но в то же время с неимоверной горячностью...

Г.Брускин. ...не получая денег...

Д.А.Пригов. ...не заставляя себя...

Г.Брускин. ...не имея надежды выставиться...

Д.А.Пригов. ...не имея даже помещения, где хранить свои работы...

Г.Брускин. ...для музея в небесах. Сейчас ситуация другая. Один мой знакомый русский художник взял и перестал работать. На вопрос «почему?» сказал: «Потому что никому не нужно то, что я делаю, никто не покупает, никто не выставляет...» И он не один. Мне кажется это странным.

Д.А.Пригов. Вот что интересно. Ведь те художники, которые сейчас бросили работать, в то старое, советское время работали как художники. Это говорит о том, что в те времена были другие понятия социальной престижности. Быть в кругу московского андерграунда было очень престижно. Это заменяло деньги и прочее. Сейчас само по себе занятие художника не престижно, если ты не удачлив.

Г.Брускин. Большинство андерграундных художников нашего и более старого поколения переместились на Запад.

Д.А.Пригов. Я думаю, 90 процентов. Даже больше.

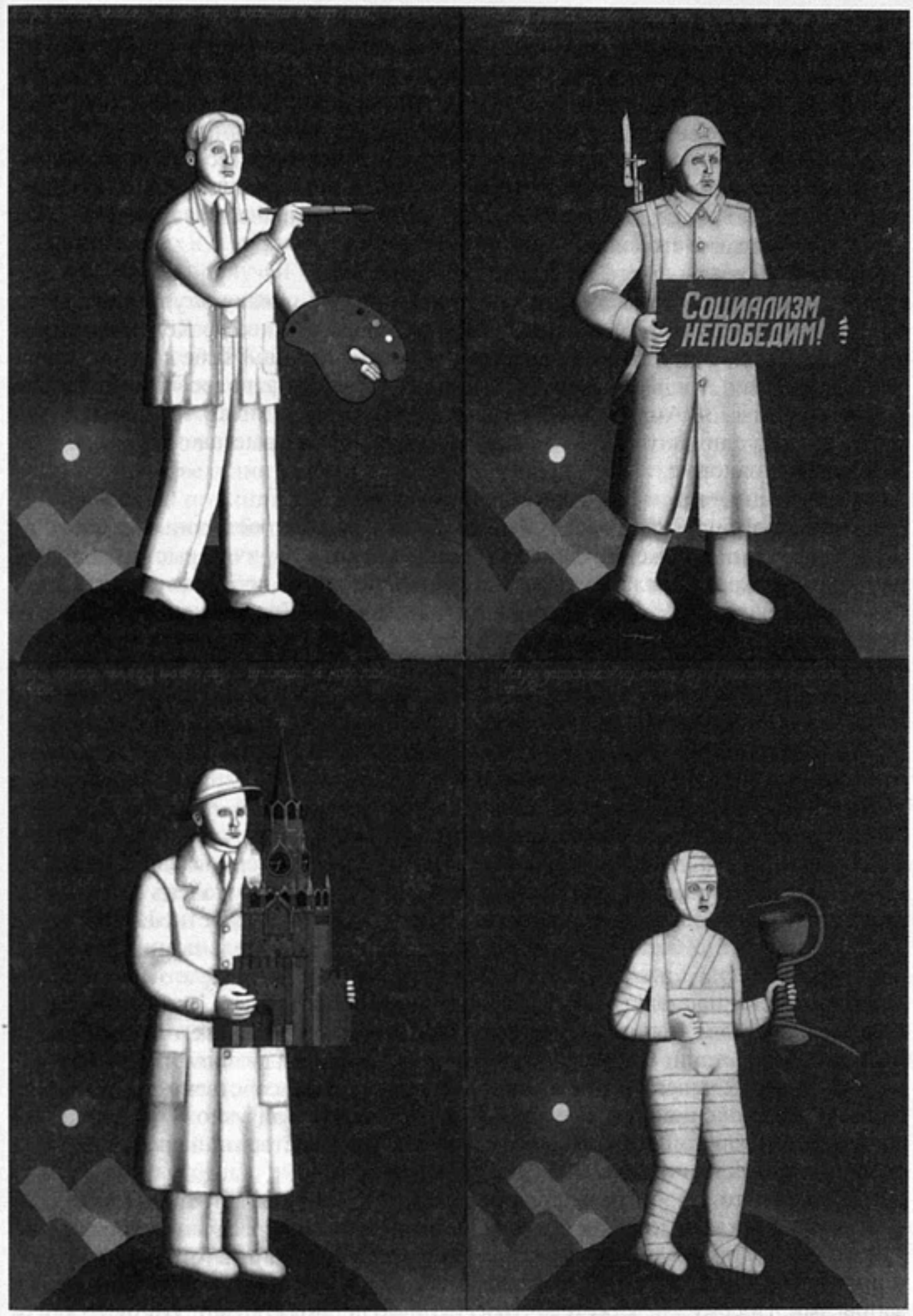
Г.Брускин. Когда меня спрашивают на Западе: «Кто вы такой?», я говорю: «Я — русский художник, живущий в Нью-Йорке». Я не идентифицирую себя как американского художника. Хотя и выставляюсь регулярно в западных галереях и вхожу в «Who is Who in American Art». В западном искусстве я — заинтересованный зритель, болельщик на стадионе, который с удовольствием смотрит футбольный матч. Я приехал на Запад после сорока. Вдруг стать американцем было бы смешно. Да и неинтересно. Представьте себе, приезжает американец в Россию. Ему за сорок. И говорит: «Я — русский художник». Все будут хохотать.

Д.А.Пригов. Ну, живет он здесь десять лет...

Г.Брускин. Можно ли говорить о наличии феномена русской культуры за пределами России? Есть русские художники, живущие в Москве, есть русские художники, живущие в Париже, в Нью-Йорке, в Лондоне, в Кёльне. Можно ли говорить, что это одна культура?

Д.А.Пригов. Я думаю, можно.

Г.Брускин. Стравинский, Рахманинов, Баланчин, Набоков... О них на Западе всегда говорили как о русских. Любопытно, гуляя по Интернету, я напал на российского литературного критика, который иронизировал по поводу понятия «так называемой русско-американской культуры». Говорил о Нью-Йорке как о крае света, тмутаракани, об автохтонном русском искусстве и т.д.



«Жизнь превыше всего». Фрагмент

«Художник»

«Солдат с лозунгом «Социализм непобедим!»

«Чиновник с Кремлевской башней»

«Перебинтованный мальчик с символом медицины»

Д.А.Пригов. Вообще, литература живет по несколько другим правилам и в другом времени. А география Интернета — это география общающихся людей. Человек, гуляющий в Интернете, может не знать, кто сидит в соседней комнате. Но он знает, кто-то там из Австралии присылает ему и-мэйловское письмо. Человек, задействованный в международном художественном процессе, может знать куратора в Японии, но может не иметь понятия о каком-нибудь художнике, занимающемся несовременным искусством и живущем напротив. География построена нынче не по принципу территориальности, языка, не по включенности даже в жизнь какой-то страны, а по принципу профессиональной задействованности. Посему у мировой литературы, у литераторов несколько другой контекст. Им очень трудно понять тип вот этой новой художественной географии.

Г.Брускин. Автохтонность — провинциальная посконная портянка, вредная для искусства. Все тот же интернетский критик с тревогой предупреждал своих чи-

тателей о том, что в настоящий момент происходит реэкспорт русских художников, живущих за границей, обратно в Россию. Бил, так сказать, в набат.

Д.А.Пригов. Это, надо сказать, очень характерная калька нынешних социополитических тенденций в России. Трудности вживания страны в международный рынок и прочее для многих оказались трудностями личной судьбы. Реанимируются идеи российской исключительности, оригинальности, которая раньше была построена на идее национального государства, национальной культуры. Старая идея, восходящая к времени, когда географическая величина государства определяла его силу, мощь.

Г.Брускин. Остров — часть суши, окруженная водой.

Д.А.Пригов. Для любого человека, внедренного в мировой культурный процесс, рушатся географические понятия. У тебя выставка, скажем, в Кёльне, потом в Америке, потом еще где-то. Садишься в самолет, летишь. Тебе даже не важно знать, куда ты летишь. Ты просто взлетаешь с одного аэродрома и приземляешься на другом. В Америке говоришь на ломаном английском языке, живешь в гостиницах, одинаковых по всему свету, современные выставочные залы тоже повсюду одинаковые.

Г.Брускин. Называется «глобализация».

Д.А.Пригов. Я про это и говорю. Идешь в итальянские рестораны, которые по всему миру одни и те же. В Японии ты или в Америке. Причем выставки проходят очень быстро, ты даже не успеваешь выйти на улицу, побежать, понять, в каком городе находишься. Поэтому если ты внедрен в мировой процесс, для тебя принципиально нет географии. А есть места с преимущественным пребыванием одних или других людей. Одного и того же человека встречаешь в Германии и в Америке. Это и есть твоя география. Ты не знаешь соседа, который живет с тобой на лестничной площадке, хотя регулярно видишь его. Но ты знаешь кучу людей, которые живут за тридевять земель. Поэтому когда апеллируют к чему-нибудь другому, это, конечно, апелляция охранительная. Раньше называли реакционной. Я не буду называть ее реакционной.

Г.Брускин. Все та же портяночная позиция.

Д.А.Пригов. Охранительная тенденция. Попытка компенсировать травмы вписывания в мировой процесс теми, для кого этот процесс не очень удался. Попытка описать эти неудачи в качестве некоей своей инаковости. И приписать этой инаковости субстанциональное значение с положительными нравственным, историческим и социальным знаками. Это их святое дело. Но когда эти люди начинают проявлять в своей позиции агрессивность...

Г.Брускин. Какова личная задача художника? Построение своего мира. Своего словаря. Изобретение букв этого словаря, составление алфавита, развитие и игра внутри получившегося мира. Жизнь в пространстве собственного авторского мифа. Разрушение и реставрация этого мифа. История вновь сотворенного мира-мифа. С другой стороны, соотношение с художественной средой. С актуальным художественным дискурсом.

Д.А.Пригов. Что касается задач чисто личных, я всегда чувствовал, что художник состоялся как художник, когда он нашел точку на пересечении трех основных линий — личной синдроматики, характеристики свойств того рода деятельности, которым он занимается, и времени с его культурными потребностями и запросами. Посему мне кажется, что в какой-то период соц-арт, концептуализм и весь поздний московский андерграунд смогли явить личности, которые совпали с временем и нашли правильную свою позицию в пределах медиа. Потому что многие из тех, кого объединил наш круг, московский концептуализм или, шире, московская школа, как-то реализовали личную синдроматику.

Я думаю, что многие художники московского андерграунда были людьми другой формации, нежели их предшественники. Более вербальными, более начитанными. Им требовалось очень многое оговорить словами. И вот эти свои вербально-идеологические находки как-то воплотить имплицитно внутри картины. Не то что абстрактно, в качестве колористической задачи, а буквально, чтобы это было прочитано. И мне кажется, люди этого типа в предыдущее время были бы средней руки колористами, а всю свою остальную вербально-идеологическую энергию выплескивали бы в шутках или в разговорах в светском обществе. Но они были ангажированы в искусство в конкретное историческое время. И оказалось, что это время буквально приготовило для них вот этот стиль соцартистско-концептуально-постмодернистский, где они смогли реализовать не

только свои живописно-конструктивные возможности, но и литературные, и сюжетные, и вербальные. Им повезло. Это было их время. И в данном случае художники оказались ровно на пересечении личных своих синдроматик и культурно-стилистической потребности описываемого времени. Я очень рад, что попал именно в это время, потому что в другое моя личная синдроматика была бы хорошо отражена в истории моей психической болезни, но нисколько бы не стала реализацией болевых проблем культуры. Но поскольку почти всем людям этого круга удалось реализовать свои собственные внутренние проблемы в качестве общезначимых культурных, они и стали художниками. И в этом отношении соцарт есть частный случай более общего концептуального поведения, как и концептуальное поведение — частный случай более общего постмодернистского культурного поведения, которое покрывает очень широкую площадь культурных практик конца XX века. Посему надо заметить, что в творчестве многих из нас заключаются соцартистские мотивы. Это справедливо. А концептуальные ходы у многих существуют в виде циклов, серий, повторяющихся элементов...

Г.Брускин. ...соотношения текста и изображения... Интерпретации художественного произведения как текста.

Д.А.Пригов. В принципе, эта практика очень вариативна. Недаром наш общий круг объединял в себе столь разных людей.

Г.Брускин. Говоря о московской художественной сцене, всегда следует оговариваться, вносить поправки по отношению к мировой художественной практике. Гройс замечательно дефинировал московский концептуализм как романтический.

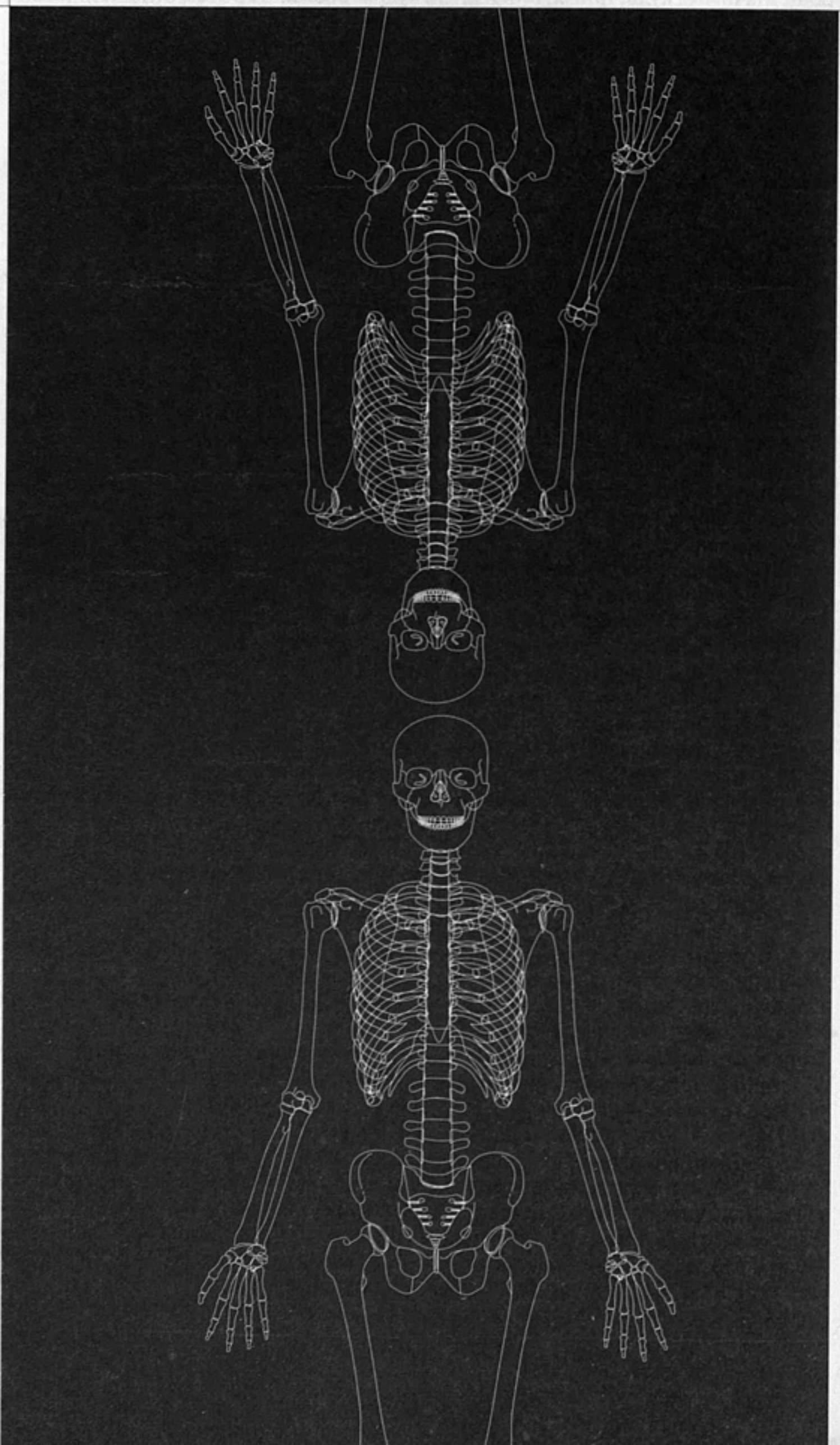
Д.А.Пригов. Поразительно, что многие художники до сих пор травмированы московским аукционом «Сотби». Притом что уже живут на Западе и отлично понимают, что значит аукцион, что значит наша бывшая внутренняя московская иерархия, проецируемая на Запад. В связи с «поправками» — еще два слова о наших московских художественных амбициях. Беда и трагедия всех местных иерархий в том, что они выстраиваются по непонятным, искривленным местным меркам и не выдерживают столкновения с открытым миром. Поэтому заранее надо знать: если ты вообще придаешь какое-то значение иерархии, ты должен принять реальную ситуацию, а если ты на нее (иерархию) плюешь, не обращаешь внимания, ты счастливый человек. Ты вообще не связан ни с чем. Ни московской иерархии не подлежишь, ни мировой. Зачем придавать такое значение московской иерархии, а мировую почитать ложной? Почему? Благодаря чему вдруг московская иерархия выросла в небесную? Ну, конечно, здесь налицо глубокие травмы — результат советской власти, изолированности. Потом ощущение исключительности России с ее пресловутой духовностью, комплекс советской исключительности. Можно было не принимать советские идеи, но они тем не менее внушали уверенность, что ты живешь в центре мировых событий. Потом, все люди этого круга, будучи знакомы с религиозной философией начала века, были исполнены мессианской веры в особую роль России, роль художника, лидирующего в этой мессианской российской духовности. Поэтому они ощущали себя центром мира. А когда оказалось, что надо вписываться в мировой художественный процесс, получилось, что все, «на чем стояли», в мире особо не ценится. Но это твоя проблема. Либо ты остаешься в вечности, либо ты вписываешься в мировой процесс. Если ты остаешься в вечности, не надо предъявлять претензии к подлому мировому процессу. А если ты хочешь в него вписаться, ты должен понять, что он действует по определенным законам. Нельзя кушать кашу с селедкой.

Г.Брускин. В андерграудные времена все художники были абсолютно разные. Но причисляли ли они себя к каким-либо школам? Становились ли под чьи-либо знамена?

Д.А.Пригов. Позиционировали, во всяком случае. Отличали себя друг от друга. В принципе, школы — это достаточно привычная система структурирования явлений. Как правило, принадлежность к той или иной школе подтверждается свидетельствами участников и современников, а отнюдь не сиюминутными внешними наблюдениями. Потому что, как известно, когда есть сходство двух вещей, двух явлений искусства, это означает, что либо один автор заимствует у другого, либо оба восходят к чему-то третьему, общему для обоих. Я думаю, что мы все вместе восходим к третьему. Прежде всего к советской культуре. Очень сильной.

Нью-Йорк

ЧТЕНИЕ



С Ц Е Н А Р И Й

ЮРИЙ АРАБОВ

Ужас, который всегда с тобой

— Скажите мне... Причастие совершается до исповеди или после?

Лера в платочке стояла в полутемном храме. В глубине были видны строительные леса, которые перегораживали задумчивый лик Богоматери.

— После исповеди, голубушка. После, — ответил ей энергичный мужской голос. — Как это ты дожила до таких лет, а простых вещей не знаешь?

Валерия жалко улыбнулась.

— Куришь, наверное?

— Курю...

— Курить — бесам кадить. Ты это бросай. И обкуренной сюда не приходи.

— Не буду.

— А к исповеди, чтобы ты знала, нужно еще готовиться. Строгий пост держать неделю и вычитывать Покаяный канон.

— Как я могу готовиться, если у меня дома такое горе? — поинтересовалась она.

— Проси у Бога. Может быть, они уйдут...

— Но я не могу просить Бога при муже. Марксен у меня... ревнив и глуп!

— Почему такое имя?! — В голосе спрашивающего послышалось возбуждение. — Муж из иудеев?

— Да нет.

— Тогда, наверное, больной...

— Возможно.

— Приводи его сюда. Я с ним поговорю.

— Он не пойдет. Он самолюбивый. Он считает, что весь мир должен крутиться вокруг него и его комплексов!

— Он что, пуп земли?

— Да. Пуп.

— Семь лет мак не родил, а голоду не было, — загадочно заметил невидимый. — Ничего. Прижала тоска безногого, на руках дополз...

— Скажите, — Валерия запнулась. — Креститься надо справа налево или слева направо?

— Справа налево.

— А правда, что кроме постов есть еще и постные дни?

— Среда и пятница.

— Можно я не буду есть еще в понедельник и вторник?

— Всё! — сказал Марксен, тряхнув головой. — На сегодня закончили.

Плеснул в стакан воды из графина, жадно отпил, так что вода залила рубашку и пиджак. За спиной его на доске был нарисован мелом автомат в разрезе. И император Николай Александрович задумчиво смотрел со своего портрета. Ученики, придавленные тем, что произошло с преподавателем, на цыпочках начали покидать аудиторию. Только одна крашеная с серьгой в носу, задержавшись у стола, тихонько спросила:

— А охотничьи ружья мы изучать будем? Или только одни автоматы?

Марксен Иванович вздрогнул.

— Что?.. Что-нибудь не так?

— Нет. Все так, — сказала крашеная и ушла.

Учитель остался один. Поднялся со стула. Разминаясь, сделал несколько приседаний. Вдруг подпрыгнул. Ловко схватившись за косяк двери, подтянулся.

Сбросив тоску-кручину, вышел на улицу Свободы, на ходу запахивая на себе тоненькую куртку.

Темнело. На пересечении улиц Свободы и Бородулина сидел цыганистый нищий. Но теперь он не побирался. Теперь он продавал. На асфальте перед ним лежало какое-то военное страшилище защитного цвета с черными пуговицами и меховой подкладкой, кото-

Окончание. Начало см.: 2003, № 2.

рым сразу же заинтересовался проходивший мимо Марксен. Поднял с асфальта и обнаружил, что у продающейся куртки есть один существенный дефект. Подкладка ее оказалась отодранной. Более того, чуть ниже правого рукава Марксен Иванович нащупал застрявшую пулю. Но это его не остановило. Он снял свою обдергайку, положил у ног нищего, а сам напялил на себя зеленое страшилище. Нищий осмотрел предложенный на обмен товар. Куртка Марксена ему почему-то понравилась, может быть, тем, что к ней был пришит фирменный лейбл.

Нищий кивнул, соглашаясь. Варзумов распрямил плечи и в своем новом приобретении гордо двинулся вперед.

Зашел в темный подъезд своего дома. Поднялся на второй этаж. Вдруг заметил, что дверь квартиры 81 приоткрыта... Но как только он поравнялся с ней, дверь захлопнулась и его обдало ветерком затхлого потревоженного воздуха.

Марксен Иванович отпер свою квартиру. Поднял руку, приветствуя дежурившего в прихожей Радуева. С подполковником Жаровым поздоровался как-то по-особому. Ударил его по протянутой руке и молодцевато приложил ладонь к невидимому козырьку отсутствующей фуражки.

Колька беззвучно указал ему глазами на то, что происходит в комнате.

Валерия Константиновна на коленях стояла на полу и била земные поклоны. Перед ней находился стул, к которому была прислонена картинка, вырезанная из старого «Огонька», — репродукция «Пустынника» художника Нестерова. Почувствовав чье-то присутствие за спиной, она встрепенулась. Быстро положила Нестерова в раскрытые страницы Библии и, сомкнув ее, прыгнула на спасительный диван.

— Одурела? — незлобиво спросил психолог.

Супруга, не ответив, громко задышала.

— Постеснялась бы. У нас ведь гости...

— Замолчи! — вдруг заорала Лера на всю квартиру. — Замолчи!

Посуда в серванте зазвякала и зазвенела. Но Лерка уже не могла остановиться.

— Не тебе, безбожнику, рассуждать об этом! Мне нечего стыдиться! Это ты постыдись!

— А мне чего стыдиться?

— Своей бездуховности! Своей пустоты! Господи Боже мой!

Ее всю перекосило, и она громко всхлипнула.

Схватила вдруг с полки толстую книгу, наугад открыла ее, это оказался цветной атлас птиц. На Марксена смотрела веселая толстая птичка с розоватым окрасом и хохолком на голове.

— Какая птица?! Отвечай! — крикнула жена.

— Кажется, зяблик...

— Не зяблик, а свиристель! А эта? — Она открыла следующую страницу.

— Пеночка?

— Не пеночка, а овсянка!

Марксен сокрушенно вздохнул.

— Да... Наверное. Я как-то перезабыл всех птиц.

— Бога! Бога в себе ты позабыл! А не птиц!

— Это правда, — согласился вдруг Варзумов. — Я не чувствую Бога. Хотя... Он, наверное, есть, просто я в него не верю. Что-то невидимое есть, это точно. Например, в квартире 81...

— Боже, Боже мой! — Она заплакала. — Это все за мои грехи!

— За какие уж такие грехи? — попытался утешить Марксен и нежно обнял жену за плечи.

— Я потеряла девственность в пятнадцать лет! — бухнула Лера сквозь слезы.

У Марксена Ивановича отвисла челюсть.

— Ты мне раньше этого не говорила...

— Я стеснялась.

И жена, как рыба, вывернулась из его объятий.

— Кто... Кто это был?

— Кандидат в мастера спорта...

— Какого вида спорта?

— По прыжкам с шестом.

Марксен Иванович схватился за голову.

— По прыжкам с шестом! Значит, он прыгал в трусах с шестом? Перед глазами чужих людей? — Обреченно замолчал. — Но хоть плавки он под трусы поддевал?

— Поддевал не поддевал, какая разница?

— Разница большая. Но вообще-то... Другие теряют девственность в четырнадцать с половиной. И ничего. И все как с гуся вода.

Он как будто смягчился.

— Это кто теряет? — с подозрением спросила Лера.

— Кто? Не важно. К слову...

— Так, — роковым голосом произнесла жена, как будто услышала страшную тайну. — И ты не хочешь покаяться?

— Да в чем? В чем мне каяться?! — потерял он терпение.

— В своей бездуховности! В том, что мы купаемся в комфорте, когда народ голодает! Покайся, скорее покайся! Каждый день может оказаться последним!

— И это, по-твоему, комфорт? — И Марксен Иванович в веселом удивлении обвел рукой обстановку. — А по-моему, заурядная дыра!

— Комфорт, комфорт! Мы, во всяком случае, не сосланы, как декабристы или как Иоанн Златоуст!

— Насколько я знаю, — осторожно сказал муж, — Иоанна Златоуста сослали в Пицунду.

— Не трепи своим поганым языком! — взвилась ракетой Лера. — Это была духовная

Пицунда, духовная тюрьма! Вот что это было!

— А я, быть может, и согласился. Согласился бы на такую тюрьму! Все-таки тепло и море.

Он нежно взял жену за руку.

Она в бессилии заскрежетала зубами.

— Ну Лера... Лерочка, успокойся. Это я так... Несерьезно.

Когда жена злилась, Марксена Ивановича охватывало возбуждение.

Он поцеловал Леру в шею. Она застонала, как будто смирившись. Быстро стал расстегивать на ней кофту. Повалил на диван, подмяв под себя.

Лера истошно заорала. Марксен, растерявшись, отпрянул назад.

— Три месяца мы не спали, три месяца! И когда я поверила, он вдруг захотел! Захотел!! — И Лера сатанински рассмеялась. — Педераст! — крикнула она, с удовольствием плюнув мужу в лицо.

Марксен Иванович поднялся на ноги. Стер рукавом слюну. Одернул преподавательский пиджак. И, будто ничего не случилось, пошел на кухню.

— Чифиря плеснуть? — спросил сочувственно Жаров.

Он сидел на кухне один.

— Плесни.

И Марксен подставил чашку под черную струю.

— Это перед месячными, — предположил подполковник. — Перед месячными все бабы злые.

— Она всегда такая была.

— А ты ремня не пробовал?

— Не поможет.

Колька пожал плечами.

— Мы завтра уходим. Если в эту ночь не придет, то точно уходим.

— Кто не придет? — осторожно спросил Марксен, почувствовав, что тайна наконец-то выплывает наружу.

— *Он.*

Подполковник, вынув из коробка спичку, начал ковыряться в зубах.

— А почему он должен прийти?..

— Там для него кукла, — и, чувствуя недоумение хозяина, пояснил: – Наживка, по-вашему.

— А что за наживка?

— Коробка, — пробормотал Жаров, с интересом взглянув на Марксена. — Придет и возьмет.

— Коробка... Как это я сразу не сообразил? Ведь просто...

— Просто, — согласился Колька, еще раз внимательно посмотрев на хозяина.

— А какой он ?

— Какой? Обычный. За сорок. Шрам на правой щеке. Не пытай. Я ведь при исполнении.

— Жалко, — сказал Марксен. — Жалко, если он все-таки не придет.

— Еще как, — согласился Жаров. — Ладно. Спать иди. Стрельбу услышишь, не пугайся.

— Не буду. Может, мне с Радуевым подежурить?

— Без надобности.

Жаров, сковырнув с зубов кусочек мяса, сплюнул его в тарелку.

Варзумов возвратился к жене.

Она лежала, натянув одеяло до подбородка. Когда он сел на диван, Лера вдруг скинула одеяло к своим ногам.

Под одеялом она была совершенно голая. Тело ее светилось в темноте, как у девочки.

— Спокойной ночи! — равнодушно пожелал ей Марксен.

Не снимая рубашку, лег на бок и тут же провалился в глубокий сон.

— А ведь Бог меня услышал! Даже через художника Нестерова услышал... И мне стало страшно. Страшно оттого, что Он есть и каждый может к нему обратиться!

Шум и грохот пробудил от сна Марксена Ивановича. Еще не разлепив как следует глаза, он пошел на кухню и увидел быстрые военные сборы. Мойсейка с Оноприенко грузили в спортивные сумки оружие и нехитрый бытовой скарб, которые они принесли с собой. Жаров утюжил щеки электробритвой «Филипс».

— Так и не пришел?

Колька отрицательно мотнул головой в ответ.

— Прощаться давай.

Подполковник обрызгал щеки французской туалетной водой.

Марксен Иванович тяжело опустил голову. Так стоит юная невеста, сраженная известием, что у ее жениха есть жена и трое детей.

Колька подошел к хозяину и крепко обнял за талию, так, что кости затрещали. Приподнял над полом, встряхнул, как кулек, и поставил обратно.

— Как мне найти вас... если *он* придет?

— Мы тебя сами найдем.

— Вещи собраны, — доложил Оноприенко.

— Уходим, хозяюшка! — прокричал в комнату подполковник. — Если что не так, не взыщи. Служба такая!

— Может, бутерброды сготовить? В магазинчик сгонять? — стал навязываться Марксен.

— Бывай, папаша. — И Оноприенко крепко пожал ему руку.

— Мне у вас очень понравилось, — сообщил Миша тонким голосом. — Всего вам доброго.

Хозяин, расчувствовавшись, поцеловал смазливого лейтенанта сначала в щеку, а потом в губы. Миша покраснел.

— Га!.. — по обыкновению сказал Радуев, выражая этим свое прощание.

— Коврик не забыли? — участливо ос-

ведомился Марксен, имея в виду атрибут культа, на котором молился чернобородый капитан.

Радуев обворожительно улыбнулся.

— Ну... С Богом! — Глаза Марксена задержались на железных пуговицах подполковника Жарова.

Колька, перехватив взгляд, все понял. С мясом оторвал пуговицу от своей куртки и положил металл в раскрытую теплую ладонь хозяина.

— По коням!.. Э-эх!..

Они с шумом выкатились в коридор. Раздался топот тяжелых ног. Внезапно кто-то из них засмеялся. Кажется, Жаров. И трое других подхватили, усиливая этот и без того отчаянный смех.

Марксен подошел к окну. Увидел, что во дворе стоит армейский грузовик. Через минуту показались бывшие постояльцы, веселые и возбужденные. Покидали в крытый кузов вещи, сами залезли в него, причем Миша это сделал последним и не очень удачно. Нога его сорвалась, и только сильные руки товарищей затащили его наверх в машину.

Грузовик медленно отвалил.

Марксен Иванович отупело сел на стул посередине темной комнаты. Он был в нокдауне. Траектория движения оказалась потерянной.

Лера же, напротив, встрепенулась, ожила.

— Опаздываю! Уже полдесятого! Слава Богу! Слава Богу!..

Не скрывая радости, крестясь и причитая, начала вытряхивать из шкафа вещи. Скинула с себя ночнушку. Напялила какую-то белую комбинацию. Вытащила скомканный бюстгальтер, понюхала его и с отвращением запихнула в глубину ящика.

— Как ты думаешь, можно мне без лифчика или это неприлично?

— Да, — отрешенно вымолвил Марксен.

Она, расценив это «да» в положительную для себя сторону, быстро нацепила белую блузку.

— Не очень мятая, как ты считаешь?

— Нет.

— А воротничок? Воротничок не засален?

— Да.

— Да?!

— Нет. Безусловно, нет.

— У меня сегодня три пары. Так что буду не поздно. Прощай, — промолвила она с набитым ртом. — Дас медхен, дер кнабе, ди киндер...

Продолжая бормотать под нос немецкие слова, накинула на плечи пальто и, схватив сумку, оживленно выскочила на лестничную площадку.

Хлопнула входная дверь. Марксен Иванович остался один. В полной тишине.

Сначала он сидел, раскачиваясь, на стуле. Потом решил предпринять некоторые необходимые шаги. Пошел в прихожую, вытащил шнурок из старого ботинка. Продел его в железную пуговицу со звездой, которую подарил ему Колька.

Получился вполне приемлемый медальон. Марксен Иванович повесил его на впалую грудь. Пройдя в ванную, осмотрел себя в зеркало.

Медальон ему понравился. А вот в собственном лице что-то насторожило. Не мешки под глазами, не трехдневная щетина, а что-то другое. Он вдруг понял, что ежик волос на голове стал слишком длинным.

Психолог выдавил из тюбика в стакан крем для бритья. Плеснул туда воды и взбил пену помазком. Намазал пеной голову. Взяв в руки безопасную бритву, начал брить себя наголо, морщась от боли.

Через несколько минут дело было завершено. Смочив череп струей из-под крана, Варзумов обнаружил на пальцах кровь. Оказывается, он сильно расцарапал кожу головы старой бритвой. Пригляделся в свое отражение. Действительно, голова была в красных подтеках. Марксен взял с полки зеленку и обмазал пробкой царапины. И только теперь понравился сам себе. Череп был лыс. Более того, его вызывающе бороздили ярко-зеленые полосы.

Почувствовав прилив сил, Марксен Иванович решил действовать. Напялил военную куртку и вышел из квартиры вон.

Проходя мимо двери с номером 81, он, не удержавшись, пнул ее ногой.

Вышел на улицу. С удовольствием отметил, что прохожие шарахаются от него. Наверное, из-за зеленой головы. Было тепло и мокро, поэтому Варзумов шел без шапки.

На уклоне улицы Свободы, там, где асфальт начинал разгоняться, чтобы прыгнуть к Волге, располагался городской рынок. Сначала его называли колхозным, но когда прежняя система пала и окочурилась, власти решили обозвать его по-старинному — «Мытный». Находился рынок в обширном дворе, огороженном с четырех сторон двухэтажными кирпичными дореволюционными домами.

На улице обычно торговали старушки из близлежащих деревень да испитые рыбаки сбывали за бесценок выловленных из реки лещей. Но в крытом зале собиралась публика посолидней, да и продавали здесь уже всякую всячину — подпорченные тропические фрукты, сыры и колбасы, привезенные из Москвы, синих кур с местной птицефабрики и фирменный китайский ширпотреб.

Марксен Иванович зашел в арку, ведущую в торговый ряд. Под ней какой-то мужик играл на трофейном немецком аккордеоне «Гордого «Варяга». Марксен остановился рядом с ним и начал внимательно слушать.

Мужик сбился. Не завершив куплет, начал играть его по новой. Но опять не докончил. Спросил с подозрением:

— Чего смотришь-то?

Психолог снисходительно потрепал му-

зыканта по щеке, даже ущипнул, прихватив кожу пальцами. Пошел на рынок. Чуть сутулясь. Глядя исподлобья сквозь свои очки.

Осмотрел торгующих старушек. Тронул ботинком сантехническое барахло, разложенное прямо на земле. Внимание его привлекла пятнистая птица в клетке, которая продавалась тут же, рядом с сантехникой. Решив тряхнуть стариной, Варзумов быстро прощебетал по-птичьи:

— Филипп, Филипп, Филипп! Иди, иди чай пить! С сахаром, сахаром, сахаром!

Однако разговора не получилось. Птица испугалась его, обиделась и повернулась спиной.

Тогда Марксен направился в крытый зал.

Сначала он проинспектировал молочный ряд. Продавщицы под его внимательным взглядом как-то никли, стушевывались. Он попробовал пальцем сметану, обтерев мизинцем край наполненной банки. Женщина в нечистом переднике хотела крикнуть что-то осуждающее, уже и рот раскрыла, но он опередил ее:

— Все в порядке, мать! Все путем!

И она отстала.

После этого Марксен Иванович двинулся в тропики. К фруктам, что были навалены на лотках. Остановился перед спелыми разрезанными гранатами, которые блестели зернышками, как красная икра. Взял половину и смачно ее откусил.

— Что делаешь, а? Что делаешь?! — возмутился было смуглый хозяин, но осекся.

Потому что Марксен поглядел на него в упор. Глаза в глаза. По подбородку его текли бордовые гранатовые струи. Зеленка на голове обещала скорую весну.

— Чем-то недоволен? — спросил он, не понимая.

Смуглый сдержался. Смолчал. Его сосед что-то шепнул ему на ухо, и они с опаской уставились на Марксена.

А тот сделал следующее. Выжал из граната оставшийся сок на прилавок и припечатал кожуру с маху, как на почте ставят штамп.

Пошел дальше.

Во фруктовом ряду народу было немного, и Марксен приковывал к себе всеобщее внимание. За ним увязался попрошайка лет пяти. Цеплялся руками за штаны и что-то неразборчиво пищал.

Марксена Ивановича заинтересовали крупные зеленые яблоки, сложенные на лотке пирамидой.

Он взял одно из них. Повертев в руке, отдал малышу.

— Может, еще банана? — услужливо предложила продавщица, потому что слух о странном покупателе уже пошел гулять по рядам.

Марксен шумно задышал через нос.

Истолковав этот звук как строгость, но строгость, побудительную к добрым делам, хозяйка сама отдала банан попрошайке.

Варзумов кивнул.

— Делитесь, — пробормотал он глубоким утробным голосом, — делитесь с ближними, и воздастся вам.

Решил, что достаточно, что из павильона можно уходить.

Рядом с торговыми рядами располагалась тесная пивнушка, переоборудованная под кафе.

Марксен Иванович зашел туда и осмотрелся.

В грязноватом тесном зале не было никого. За прилавком стоял долговязый молодой человек с подбитым глазом.

— На все, — приказал ему психолог, выгребая из кармана мелочь.

Бармен с отвращением посчитал медь. И дал, как просили, на все, то есть налил пива в маленький пластмассовый стаканчик.

Марксен сел в темный угол так, чтобы видеть перед собой весь зал. Но пить все сразу не стал. Решил растянуть удовольствие. Сделал маленький глоток и уставился в стаканчик. Со стороны казалось, что он думал о своих суровых делах. На самом деле он не думал, а просто ощущал себя мужчиной.

В бар заскочили трое. В коже. Без высшего образования. С незаконченным средним. Качки.

— Это ты сейчас гастролировал? — душевно спросил с бычачьей шеей.

Марксен Иванович заглянул в свой стакан и поддел оттуда невидимый волосок.

— Ты гастролировал, сука?! — закричал бычачий.

Бармен, услышав крик, сразу же ушел куда-то по своим делам.

Варзумов положил на стол правую руку. Громко выдохнул через нос.

— Плати за гранат, сука!!

Марксен Иванович положил на стол левую руку. Крепко сжал свой стаканчик. Пластмасса треснула, и пиво вылилось на стол.

— Это не сука, — вдруг прошептал второй с опаской.

— Как не сука?! Как?! — задергался и завизжал бычачий.

— Не сука. Это, кажись, Жора Песочинский...

Второй внимательно вгляделся в психолога.

Тот вдруг широко улыбнулся, обнажив крепкие вставные зубы.

— Ты что, правда, что ли, Жора? — в замешательстве спросил бычачий.

— Жоре Песочинскому порвали очко, — хрипло сказал Марксен.

Они слегка оторопели.

— Кердык Жоре Песочинскому. Безутешная мать рыдает на свежей могиле. — И Марксен Иванович поднялся из-за стола. — А я не Жора Песочинский. Слышишь, тварь?! Я — Марксен Иванович Варзумов. Исполняющий обязанности доцента. И ты, тварь, надолго меня запомнишь!

— На́ тебе! — в руке бычачьего мелькнуло короткое лезвие.

Он метил в глаз, но Марксен вовремя отпрянул, и финка чиркнула ему по щеке.

Брызнула кровь. Двое сгребли бычачьего и быстро вытащили на улицу.

Кровь залила воротник куртки. Варзумов, прижав носовой платок к щеке, подался прочь из заведения.

— Ты, наверно, нездешний? — спросил хирург.

Он только что сделал заморозку и готовился зашить рваную щеку.

— Нездешний, — согласился Марксен. — Моряк с Онеги. Слыхал про такое местечко?

— Где это? — поинтересовался врач.

— На Севере. В Онежском крае... Там меня каждая собака знает.

Хирург уважительно хмыкнул и начал зашивать порез. Марксен Иванович поморщился. Было не то чтобы больно, но неприятно.

— И как у вас жизнь?

— У нас на Онеге закон один — «человек за бортом», понял? Услышим: «Полундра, братва! Человек за бортом!» — придем на помощь, вытащим из воды. У вас здесь не так...

— Не так, — согласился хирург. — У нас каждый за себя.

Окончив штопку, он открыл журнал.

— Через неделю снимем швы. Как звать?

— Жора Песочинский. Спросишь — расскажут. Бывай здоров, док! Не кашляй.

И Марксен Иванович потрепал врача по плечу.

Вышел из травмпункта, обнаружив, что убил еще один день.

Темнело. Варзумов запахнул на груди военную куртку и направился домой. С сознанием выполненного долга.

Однако войдя в знакомый двор, где черный угольный шлак путался с белым снегом, где мусорные баки выгребались только раз в месяц и были вечно переполнены, где... В общем, что-то странное он обнаружил. Причем не осознал, не осмыслил это странное. Лишь зацепил глазом.

Во дворе стояли несколько старушек и суеверно крестились, задрав головы на колокольню. Марксен машинально посмотрел туда же. Черная молчаливая колокольня, не подававшая признаков жизни почти сто лет, как будто ожила. Внутри нее был виден блуждающий свет, какие-то огоньки, которые то замирали, то возгорались с новой силой, перемещаясь по периметру темной площадки.

Ничего не поняв, Марксен Иванович поспешил к себе. Дверь его квартиры оказалась незапертой.

— Боже Спасителю наш, изволивый под сень Закхееву внити и спасение тому и всему дому бывый: Сам и ныне зде жити восхотевшия и нами недостойными мольбы Тебе и моления приносящие, от всякого вреда соблюди невредимы, благословляя тех зде жилище...

По комнате ходил низкорослый человек в камилавке и с паникадилом, из которого валил душистый дым. У окна, опустив головы, стояли трое. Одна из них — Лера, в платочке и в строгом черном платье. Двое других были Марксену неизвестны — круглая низкорослая старушка, похожая на воробья, и старичок в тренировочных брюках, чрезвычайно худой и древний.

Человек в камилавке обдал хозяина дымом и, продолжая читать молитву, начал кадить по углам.

Марксен проскочил к жене.

— Кланяться надо, — заметила она раздраженно, — когда тебя обдают дымом!

Тут все трое и поклонились, потому что священник направил на них кадило.

Поклонился и Марксен Иванович. Поклонился машинально, вместе со всеми.

— Валерия... Свечу давай, свечу! — сказал священник быстро.

Был он подвижный и худой, небольшого роста, с веселыми и черными глазами. Короткая седая бородка клинышком, но сам не старый. Может, помоложе Марксена Ивановича. И какого-то деревенского, мужичьего вида.

Лера подала ему зажженную свечу с подоконника. Священник встал на стул и нарисовал копотью маленький крест над входной дверью.

— Ну вот и все, — пробормотал он, слезая. — Дом освящен.

Лера низко поклонилась ему и страстно поцеловала маленькую руку.

Хозяина это сильно смутило. Он хотел воспрепятствовать, шагнул к жене. Священник в это время поднял крест. И резко приложил его к губам Марксена Ивановича. Тот поцеловал, потому что ничего не оставалось делать.

— А ты, наверно, муж и есть? — спросил батюшка весело.

— Допустим. А вы?

— Протоиерей Михаил Воронцов. Будешь звать меня просто отец Михаил.

— Варзумов... Марксен. И.о. доцента.

— Какой ты Марксен? Пса своего назови Марксеном. Ты хоть крещеный?

— Неизвестно.

— Я буду крестить тебя как Марка, — весело сказал отец Михаил.

Тут в квартире возник еще один, молодой, в черном подряснике.

— Кладка колокольни в удовлетворительном состоянии, — отрапортовал он. — Кирпич цел. Но штукатурить придется.

— Значит, можно собирать подписи? — обрадовалась Лера.

— Собирай, коли желание есть.

— Что здесь происходит?! — спросил Марксен Иванович роковым голосом.

Но ему никто не ответил.

Священник начал прощаться. Подставив

старушке крест для поцелуя, прокричал в ухо:

— Веди себя хорошо, Пелагея! Приуготовляйся к соборованию и ни о чем не беспокойся!

— Достославен град Новый Иерусалим, — пробормотала вдруг старушка, — и всяка тварь и целовеце, его населяющие!

— А ты, Иаков, постирайся, — строго приказал он очкастому старику. — Будешь жить теперь в приличном доме и нехорошо тебе смердить попусту.

Старик низко поклонился ему в ноги.

— Ну, прощайте, мои дорогие. И да хранит вас Бог!

Отец Михаил сотворил в воздухе крест. Молодой подал ему длинное, до пят, пальто, и они вместе ушли, тихонько прикрыв за собой дверь.

Марксен Иванович обессиленно рухнул на диван, потому что ноги ему отказали.

Он видел, как старичок, называвшийся Иаковом, подошел к серванту. Приложил ухо к дереву, будто прислушиваясь. Потом поцеловал обшарпанную полировку, поклонился до земли, прошамкав:

— Здравствуйте, товарищ сервант.

Двинулся к книжной полке. Вытащил наугад «Я» и «Оно» Зигмунда Фрейда. Поцеловал корешок со словами:

— Здравствуйте, товарищ книга!

— Вы к нам надолго? — спросил Марксен у Пелагеи.

— Достославен святой град Петров, — распевно произнесла старушка, — целовецы, рыбы и всяка живая тварь при нем...

— Она ничего не слышит, — пояснила Лера и прокричала: — Не волнуйтесь, матушка Пелагея! Никто вас отсюда без моего согласия не выселит... Они бездомные.

— А почему они не могут жить при церкви?

— Потому что у нас в городе нет церкви. Есть молельный дом. Тесный. И в нем к тому же устроен капитальный ремонт.

Старичок между тем подошел к зеркалу, поцеловал его и поклонился со словами:

— Здравствуйте, товарищ старик!

— Ты знаешь, что раньше было в нашем доме? — спросила Валерия.

Марксен Иванович застонал.

— Вот именно! — прикрикнула на него супруга. — Вот именно! Этот дом принадлежит церкви и только ей! Я жизнь свою положу на это! — фанатично произнесла она.

— Нас же всех выселят на улицу, — догадался об ее плане Варзумов. — Всех! Как только здесь начнется служба, мы все окажемся на паперти!

— Нам при выселении должны предоставить жилплощадь... И не прекословь! — Она топнула ногой. — Не прекословь!

Марксен в отчаянии обхватил голову руками.

— Матушка Пелагея! Дядя Яша! Прошу на кухню чай пить! — пригласила их Лера. — Если хочешь ужинать, присоединяйся, — разрешила она мужу.

Тот, промолчав, пошел в прихожую.

— Кстати. А что у тебя с щекой?

Марксен Иванович не ответил.

Он ворвался в уже знакомое отделение милиции. Как лев, ворвался.

— У меня в квартире опять посторонние люди!

Дежурный, вздрогнув, пробудился от сладкой дремы.

— Попы... с бомжами! Я не выдержу! Я больше так не могу.

Дежурный внимательно вгляделся в лицо посетителя.

— Какие попы?

— Седобородые. Понимаете, это моя квартира! Моя! И я не хочу ее ни с кем делить!

— Угу, угу, — кивнул головой милиционер и перевел взгляд на фотографию, стоявшую перед ним.

Вернее, не на фотографию, а на фоторобот некоего неизвестного гражданина, причем ксерокопированный. На фотороботе было трудно что-либо понять. Единственное, что бросалось в глаза, — это то, что предполагаемый преступник — мужчина с изуродованной правой щекой.

— Понимаете, голубчик, — объяснялся между тем Марксен Иванович. — Я сам не против веры. Более того, я веротерпим. То есть уважаю чужие взгляды, всякие зависимые идеи и так далее... Но я просто хочу побыть в трусах! Побыть в одних трусах в своей собственной квартире, на законно принадлежащей мне жилой площади! Вот вам, например, хочется ходить в трусах по комнате?

— Безусловно, — согласился дежурный, снова переведя взгляд на фоторобот. — Я и хожу.

— Это и есть социальное неравенство! — вспылил Марксен. — Одним дано ходить в трусах по квартире, а другим не дано! И что мне теперь делать? Окончить жизнь самосожжением?

Вид его был дик и экзотичен. Мало того что обритую голову пересекала зеленка, но еще и из наскоро зашитой щеки торчали нитки. Как из ботинка, торчали.

— А вы давно повредили себе щеку? — заинтересовался вдруг дежурный.

— При чем здесь это? Я говорю вам о приватной жизни, о ее маленьких радостях. А вы говорите мне о какой-то щеке!

— Церковь у нас отделена от государства, — лениво сказал милиционер. — А по поводу бомжей... Можно их, конечно, шугануть.

— Да не в бомжах дело, не в бомжах! Дело в принципе. Э-эх, да вы, я вижу, тупой. Человеку жить негде! Разве что в квартире 81! Вот-вот... Там самое место!

Марксен Иванович безнадежно махнул рукой и ушел, опустив свою бритую голову.

Дежурный, взяв карандаш, нарисовал в

журнале цифру 81 и поставил два жирных восклицательных знака.

Толпа согнанных крестьян. Гитлеровцы — пешие и конные. В глубине — столб виселицы. Головы крестьян вытягиваются. Они встречают появление Зои глухим, сразу стихающим гулом.

Офицер, командующий казнью, возвышаясь у виселицы, жестами приказывает расширить круг. Солдаты пятятся. У виселицы образуется пустота.

Зоя стоит, поддерживаемая двумя солдатами, и напряженно глядит туда, где свои — русские люди. Цепочка солдат вокруг виселицы. Офицерская группа.

Офицер с фотоаппаратом около Зои. Он выбирает позицию, перебежав с одной стороны на другую.

Толпа крестьян, окруженная солдатами.

Офицер, выбрав позицию, делает жест солдатам, поддерживающим Зою. Они, отступая, оставляют Зою. Она пошатнулась, но устояла.

Группа крестьян.

— Господи! Господи!.. — вздрагивает старуха.

Совсем просто, как будто говоря о самых обычных делах с добрыми друзьями, Зоя тихо, но ясно говорит:

— Что вы такие печальные? Что невесело смотрите? Все кончится хорошо. Обязательно хорошо.

Солдат, подскочив к Зое, пытается зажать ей рот. Палач берется за веревку, уперся кованым башмаком в ящик.

Вытянувшись на носках, обеими руками из последних сил раздвинув петлю, крикнула Зоя:

— Прощайте, товарищи! Сталин придет!

Еще звенит ее голос, но кованый башмак уперся крепко: ящик с глухим стуком падает на землю[1].

Марксен Иванович проснулся от звонка в дверь. Он спал в эту ночь на кухне, на полу, рядом с газовой плитой. Правда, спал на матрасе, в пижаме спал, и было не так уж неудобно, единственно, что непривычно. По голосам в прихожей понял, что это, скорее всего, пришел священник. В комнате раздался какой-то стук, заголосила матушка Пелагея, на этот раз про святой Константинов-град.

На кухню заглянул бодрый отец Михаил.

— С добрым утречком. А ты еще не вставал, лежебока? — Он протянул свою руку, и Марксен, встрепенувшись, поцеловал ее.

Поцеловал, подчинившись.

Священник мелко перекрестил его бритый череп.

— Вставай пораньше. Кто рано встает, тому Бог подает... Держи. — И протянул хозяину тетрадный листок, исписанный мелким почерком. — Я тебе выписал утренние молитвы. Будешь читать на пустой желудок. А вообще, купи молитвослов.

— А вы-то... Вы-то что будете у нас делать? — спросил Марксен, пряча листок в кармашек пижамы.

— А мы будем Пелагею соборовать. Ты, кажется, против?

— Да нет... Отчего же, — смутился хозяин. — Я тут хотел задать вам пару вопросов. Про веру...

— Ну вот. Камень возопил, немой заговорил, и корова слово сказала...

Отец Михаил поставил свой потертый портфель на кухонный столик, сам опустился на табуретку.

— Спрашивай, Марк. Спрашивай...

— Жена говорит, что мне надо покаяться. Что каждый день может стать последним, так?

— Так. Но про последний день никто не знает. У смерти есть достоинство. Ее заслужить надо...

— Что это значит? — не понял Варзумов. — Смерть... это награда, что ли?

Священник весело кивнул.

— Я этого не понимаю.

— Правильно. Рано тебе это понимать. Ты начал о покаянии... Продолжай!

— Мне не в чем каяться! — бухнул Марксен Иванович.

— У тебя что, нет грехов?

— Грехи, конечно, есть, но я не знаю, какие.

— Гордыня?

— Нет.

— Зависть?

— Нет.

— Злословие?

Марксен Иванович мотнул головой.

— Чревоугодие?

— Нет.

— Похоть?

— Какая там похоть? Я забыл, когда в последний раз спал с женой.

— Черные мысли на душе?

— Мыслей вообще нет.

— Так ты, Марк, верно, святой, — предположил отец Михаил.

— Да не святой я, не святой! В Бога я не верю... Хотя знаю, что он есть.

— Абсурд. Знаешь, что есть, но не веришь. Как такое может быть?

— Я Бога ни разу не видел.

— А кита ты видел?

— Нет.

— Тогда, значит, и кита нет.

Дверь на кухню отворилась, и в нее просунулась голова молодого служки, того самого, что исследовал накануне старую колокольню.

— У нас все готово, отец Михаил.

— Через пять минут. — И священник прикрыл дверь. — Нескладно у тебя, Марк, получается. Будто ты и не и.о. доцента...

— Но я не знаю, что такое Бог! Не знаю, что значит жить с ним... Или без него.

[1] Из сценария Л.Арнштама и Б.Чирскова «Зоя» (1944).

Отец Михаил тяжело вздохнул.

— Расскажу я тебе притчу. Автор ее — великий грешник. Много книжек про всякое написал, а верное слово сказал лишь раз. Слушай.

Он рассеянно поглядел в окно, глотнул воздуха и начал:

— Один раз задумались рыбы, что такое вода. Начали спрашивать друг у друга: «Что такое вода? Где это?» Никто не знает. И никто не ответил, только пузыри пускали... Наконец прослышали, будто в Каспийском море, на краю земли живет одна мудрая рыба, которая все знает. Поплыли к ней, долго плыли, больше месяца... Прибыли и спросили: «Рыба, ты, говорят, все знаешь. Скажи нам, что такое вода?» Мудрая рыба задумалась и промолвила: «Я не знаю, что такое вода. Но, говорят, когда нашу сестру вытащат за губу на берег, то каждая узнает, что такое вода».

И отец Михаил весело рассмеялся своим же словам.

Психолог помрачнел.

— А что с ним потом стало?

— С кем?

— Да с автором. Кто эту притчу придумал...

— Судил его Господь, — здесь отец Михаил снизил голос и перешел почти на шепот. — На одну чашечку весов положил все его сочинения, томов двадцать-тридцать. А на другую — один маленький рассказец, который я тебе рассказал. Что перевесило, как ты думаешь?

— Рассказец! — крикнул Марксен в возбуждении.

— Вот именно. Совсем коротенький. На четверть страницы. — И священник нежно взял хозяина за руку. — И был прощен еретик... Только ты никому об этом не говори, — добавил он с опаской. — Особо нашему правящему архиерею. А то турнут меня...

Поднялся. Весело подмигнув Марксену, скрылся в комнате.

Через минуту оттуда раздалась молитва на освящение елея.

Ее не понял Варзумов, но разволновался, натянул на себя военную куртку и ушел из дому.

На этот раз он шагал целенаправленно, твердо зная, чего хочет. На пересечении улиц Бородулина и Свободы сидел его добрый знакомый цыганистый нищий. На тротуаре перед ним была разложена бывшая куртка-ветровка Марксена Ивановича, которая продавалась, но которую, судя по всему, никто не покупал.

Марксен подошел поближе, поднял ее с асфальта и отряхнул. Поглядел с разных сторон, вертя в руках. Собственная вещь ему понравилась. Он снял с себя зеленое чудовище на меховой подкладке и положил у ног цыгана. Надел ветровку, затянув молнию до шеи... Нищий кивнул, согласившись с таким обменом.

У ног его Марксен Иванович обнаружил старый замусоленный молитвослов карманного формата. Отдал за книгу серебряную монетку. Довольный, покинул торжище.

— ...Древле... убо... от не сущих... создавай мя... и образом Твоим... Паки мя... возвратимый в землю... Отнеяже... взят бых... Я ничего, — с тоскою сказал он, — я ничего не понимаю!

Схватился за голову.

— Хоть ты бы мне объяснила, что здесь написано?!

— А что? — спросила Лера, перекусывая нитку.

Она сидела с ногами на диване и при свете настольной лампы вышивала что-то на своем белом платочке.

— Ну, например, «отнеяже», что это такое?..

— Отнеяже... — Лера задумалась. — Я еще не знаю всех молитв... Не знаю, что ты читаешь.

— А «паки»? Это же совсем простое слово!

— Не знаю. Не помню.

Жена перекусила нитку и разгладила платок. Оказывается, она вышила на нем маленький крестик.

— Как можно читать и не понимать?

— Мне не нужно все понимать, — осторожно сказала Лера. — Моя бабушка-еврейка в детстве пела мне колыбельную... Грустную... Ммм... У-у... — она постаралась напеть, сбилась и пояснила: — Я ничего не понимала, но засыпала сразу. И здесь то же самое, я так думаю.

— Но ведь надо запоминать молитвы, ведь так?

— Ну да.

— А как можно запоминать, не вникая в смысл? Нет. Что-то здесь не то. — И Марксен Иванович закрыл молитвослов. — Скрывают от нас Бога. Маскируют.

— А ведь тебе не это нужно, — вдруг проницательно заметила супруга. — Тебе хочется не молитвы учить, а чтобы все оставили тебя в покое.

— Возможно... — подтвердил психолог.

— Чтобы ты ходил здесь кум королю. В пижаме. Небритый. С немытой шеей. Не прочтя ни единой книги за десять лет, не написав ни единой строчки. Сушил бы носки, чтоб не пахли, на батарее, складывал бы грязные сорочки в бак для белья, а потом бы опять их брал оттуда и носил бы как чистые.

— Так постирай! — воскликнул Марксен. — Постирай эти сорочки!

Лера прищурилась. Заметила, что из его зашитой раны торчит кусок нитки.

— Ты похож на антихриста...

Он перехватил ее взгляд, понял, на что она смотрит. Взял зеркало в руки, увидал эту злосчастную нитку. Срезал ее ножницами.

— Должно быть что-то еще, кроме сорочек и стирки, понимаешь? — пояснила супруга. — Что-то еще кроме этого...

— Однажды в далеком детстве я нашла во дворе полумертвого больного скворца и принесла его домой. Положила в коробку с ватой и поила водой через пипетку. Тогда у нас в доме жила нелюбимая мною тетка и тяжело болела. И так получилось, что скворец и тетка умерли почти одновременно, с разницей в один день. Я горько плакала. И мать подумала, что я плачу по своей тетке. Однажды я ей это сказала. Призналась, что на тетку мне, в общем-то, наплевать, а переживаю я из-за мертвой птицы. Моя мать очень странно на меня посмотрела, не сказав ни слова. Этот взгляд я запомнила на всю жизнь.

— И долго к нам в дом будет ходить отец Михаил? — перевел Варзумов разговор.

— Он что, тебе не нравится?

— Да не в этом дело, нравится не нравится... Надеюсь, он не будет вести в этой комнате утренние и вечерние службы?

— Пока не будет. Проведет еще два соборования.

— Почему два?

— Дядя Яши и мое.

— Зачем?! Зачем тебе соборoваться? Ты что, умирать собралась?!

— Кто знает, — пробормотала Лера, — когда наступит смертный час?

— Да разве в этом дело?! Разве в том, чтоб лоб себе разбивать?! По-моему, лучше сказать ласковое слово, приготовить обед... Нет, что-то здесь не то!

— Две тыщи лет люди лоб себе разбивают, а мир стоит! — возразила она. — А службы здесь все равно будут. Дом обязательно возвратят церкви. Отец Михаил предполагает, что наша квартира устроена в алтарной части храма.

— Ты знаешь, что сказал двоечник Юдаев учительнице пения? — спросил вдруг Марксен Иванович.

— Кто такой двоечник Юдаев?

— Мой школьный приятель. Он сказал: «Кончай концерт! Китайцы близко!» Кончай концерт, Лера. Кончай!

— Нет, я недооценила решительности своего бывшего мужа. После этого разговора он и придумал ситуацию с квартирой. Придумал специально, чтоб задушить наш приход...

Дежурный по отделению милиции набрал телефонный номер и по-деловому представился в трубку:

— Старшина Ермолаев из 32-го отделения. Только что приходил Варзумов с Бородулина, 7. Он говорит, что в квартиру 81 кто-то звонил. Какой-то мужчина со шрамом на щеке. Ясно. Понял.

И положил трубку на рычаг.

Отец Михаил совершал таинство соборования над дядей Яшей, когда во входную дверь позвонили. Марксен, сидевший на кухне, побежал открывать. На пороге стояли его друзья. В камуфляжной форме. Решительные и закопченные. Закопченные в боях. А решительные — от своей собственной силы.

— Там! — только и смог выговорить Марксен, показав кривым пальцем на отца Михаила, и почти что упал в распростертые объятия подполковника Жарова.

— Бардак? — спросил Колька по-деловому.

— Полный, — подтвердил хозяин.

— У двери! — коротко скомандовал Жаров Радуеву.

Вчетвером они прошли на кухню и прикрыли за собою дверь.

Марксен радовался, как ребенок.

— «В місяці іюлі випала пороша, Тим дід бабу полюбив, що баба хороша...» — запел вдруг он и пустился в пляс посередине кухни.

Однако его танец не произвел на военных должного впечатления.

— Отставить слюни! — приказал Жаров. — Докладывай!

Марксен Иванович, недотанцевав коленца, застыл с поднятой ногой. Оноприенко и Жаров выглядели суровыми. Даже Мойсейка смотрел как-то мрачно.

— Вот. Сами видите. Служители культа. Пришли и не уходят.

— Какие это служители? Это ж отец Михаил, — пробормотал подполковник, будто одно исключало другое.

— Именно. Отец Михаил...

— Я его знаю. Он крестил моего племянника, — объяснил Колька.

— Гарный батюшка, — одобрительно подтвердил Оноприенко. — У-умный! И простой.

— Я под его началом прохожу катехизацию, — ввернул Мойсейка.

— Чего? — не понял хозяин.

— Креститься будет. Веру свою иудейскую сменит на нашу, — гаркнул подполковник.

— Веру... А разве вы верите? Разве ты веришь, Коля? — растерялся Марксен Иванович.

— Конечно, верю. Без веры служить никак нельзя. Мы все к нему ходим.

— И Радуев?

— И Радуев. Пусть он и мусульманин, а интересуется.

Варзумов стоял посередине кухни, чувствуя свою ничтожность. Свою полную посрамленность.

— А ты зачем нас вызвал? Чтобы мы с Михаилом разобрались? Так, что ли? — нахмурил брови Жаров.

— Нет. Конечно, нет, — спохватился хозяин. — Тут, знаете ли, был визит...

— Приходил, — сказал за него Колька.

— Да, — соврал Марксен Иванович.

— В квартиру 81?

— В нее.

— Со шрамом?

— Именно.

И Марксен, вдохновившись собствен-

ным враньем, провел себе пальцем по правой щеке.

Подполковник внимательно вгляделся в его лицо. Зафиксировав шрам, бросил короткий взгляд на Оноприенко. Тот что-то запел себе под нос и начал наливать в чайник воду.

— Здравствуйте, товарищи лейтенанты и старшины, — сказал дядя Яша, появляясь в дверях кухни.

Был он завернут в белую простыню. Лоб лоснился от елея.

— Шел бы ты, папаша, отсюда! — потерял терпение Марксен Иванович и попытался выставить его с кухни.

— Не трогай старика! — вступился Николай. — Он хороший.

Но было поздно. Дядя Яша отступил в черное пространство и пропал. На месте его возник отец Михаил.

— Приветствую вас, мои дорогие!

И он перекрестил сидящих на кухне. Все встали. Николай приложился к руке священника.

— Чем опечалены? Луна на землю упала иль на осине булки выросли?

— Мы в порядке, мы при исполнении, — разъяснил Жаров. — Вот он опечален. — И показал пальцем на психолога.

— И правильно, — согласился отец Михаил, присаживаясь за стол. — Ведь сколько посторонних людей ему на голову свалилось...

— Да я не от этого, — застеснялся хозяин.

— А отчего?

— Отчего? Жена сказала, что я похож на антихриста, — признался вдруг Варзумов.

Отец Михаил сделал крестное знамение.

— Нет, Марк. Ты не похож на антихриста.

— А вы, видно, знаете, каков он? — огрызнулся Марксен Иванович.

Думал, что уколол, уел и ославил.

— Знаю, — просто ответил отец Михаил.

За столом воцарилось неловкое молчание.

— Откуда? — спросил с интересом Николай.

— Да так. Долго рассказывать...

— Расскажите, товарищ батюшка! — попросил Оноприенко.

И Мойсейка неуверенным голоском попросил:

— Расскажите!

— Не положено мне это по чину.

— Мы никому не скажем!

— Ладно, — сдался священник. — Коли начал, так продолжай. Никто за язык не тянул...

Трое людей за столом сдвинулись к рассказчику лбами. Марксен Иванович неподвижно стоял, опираясь на раковину.

— Было это в Усть-Коксе. В районном центре Горного Алтая. В маленькой гостинице. В номере на восемь коек. Раньше там общежитие было. Один туалет на два этажа. Грязно, клопы...

— А как вас туда занесло? — поинтересовался подполковник.

— Занесла меня страсть к разоблачениям. Любил я это дело в молодые годы. Рериховцев я разоблачал и обращал. Их там много в Горном Алтае...

— Это кто ж такие? — не понял Оноприенко.

Мойсейка замахал на него руками, а Жаров сказал:

— Я тебе потом объясню. Продолжайте, отец Михаил.

— Был я тогда некрещеный. А только готовился принять крещение. Но уже почитал себя мудрым христианином, который все знает...

— А вы разве когда-то были некрещеным? — не поверил Николай.

— Конечно. Я ведь сам из партийно-комсомольской среды. Отец — старый партиец, мать возглавляла РОНО. Была раньше такая организация, — пояснил он.

— И как вы пришли в церковь-то?

— Пустоту почувствовал. С детства распирали меня силы... В школе был пятерочником. В институте — секретарем комсомольской организации...

— А какой институт вы кончали? — поинтересовался Мойсейка.

— Стали и сплавов.

Жаров весело ударил себя по коленке и крякнул.

— Летом коровники строил в стройотряде. Даже на БАМе был одно лето. А потом приперло. Чувствую — погибаю. Прочел случайно страницу из Евангелия, друг принес... Тогда, при Советах, эту книгу не издавали. Прочел, ничего не понял. Но одна строчка запомнилась. Про соль земли. «Если от соли отнять соль... Чем посолите?» Красиво, правда?

И отец Михаил торжествующе посмотрел на хозяина.

Марксен Иванович скептически насупился и уставился в пол.

— Пошел я тогда в церковь, рядом с домом была. Дождался окончания службы и сразу к батюшке. «Объясните, — говорю, — про соль земли...» А батюшка попался терпеливый: «Не поймешь, потому что ты пока пресный. А будешь солью, так и спрашивать перестанешь». И решил я покреститься. Стал он меня приуготовлять к таинству. Несколько месяцев готовил. А вы ведь знаете нашего брата, русского человека... Стоит нам один ноготок от истины открыть, так мы почитаем себя уже профессорами, учим других, наставляем... Тем более что мой духовный отец очень не любил Рериха. Ну и решил я подвиг совершить перед крещением. Поехал на Алтай, чтобы рериховцев в веру православную обратить, сказали мне, что есть там у них вроде общины... — Отец Михаил тяжело вздохнул. — Так вот. Сижу я вечером в гостинице в Усть-Коксе. Один в номере на восемь коек. Спать хочется, а не спится. Дождь в окно бьет. Пол в коридоре скрипит... И вдруг выходит. Из стены...

Марксен Иванович вздрогнул.

— Голый. Сложением, как мальчик. Голова обрита. Как у нашего Марка. Но красив. Красив, сволочь. Я затрясся. Хочу закричать, а не могу. Трясусь, а про себя думаю: «Вот таких, прости Господи, бабы и любят!» Высокий. Метр восемьдесят. Низ живота прикрыт черным плащом, а на нем вышиты золотом какие-то знаки. Я их запомнил. Потом в библиотеке посмотрел... Масонские это знаки! Гляжу, чья-то рука пододвигает ему кресло. Он садится в него и насмешливо так на меня смотрит. И страшно. И умом... Умом своим меня пронзает! А мне уже воздуха не хватает. Будто я под водой или высоко в горах. Ну, думаю, если сейчас не перекрещусь, то крышка. Собрался из последних сил, поднял правую руку, а он мне и говорит: «Дурак. Я — бог желания. И покуда есть у тебя хоть одно желание, значит, с тобой буду и я...»

Отец Михаил тяжело, прерывисто вздохнул. Видно, это воспоминание до сих пор давило и угнетало его.

— Дальше, — попросил Жаров.

— А дальше что же... Заболел я тяжело. Каким-то нервным расстройством. Температура. Не ем, не сплю... Во время болезни прочел про Будду. Про его отказ от желаний. Далеко метил... Хороший человек был, хоть и индус. А когда я покрестился, обрел уверенность, спокойствие, что ли... В перестройку поступил в семинарию. Потом — академия, и вот я здесь... При вас. И всегда здесь буду.

Отец Михаил замолчал. Подполковник Жаров вдруг нежно обнял его за плечи, как обнимают девушку. Сказал почти восторженно:

— Почему мне так хорошо с этим человеком?

Марксен Иванович, почувствовав нестерпимую ревность, покинул кухню.

Выйдя в коридор, он бросил возмущенный взгляд на Жарова, встретился с его глазами. Подполковник, почувствовав, что от него чего-то хотят, нехотя поднялся и вышел вслед.

— Поговорим? — глухо спросил Варзумов.

Жаров молча и угрюмо смотрел на него.

Марксен, решив уединиться, открыл дверь ванной, пропустил Николая вперед. Сам присел на эмалированный край, а Жаров прислонился к раковине.

Здесь было тихо. Только гудели трубы и монотонно капала вода.

— Это что такое, Николай? — осведомился Марксен, как если бы пытал любовницу. — При чем здесь это?

— Что? — не понял подполковник.

— Да все... Церковь, отец Михаил... Он что тебе, друг?

— Краны текут, — заметил Жаров. — Давно прокладки менял?

— Значит, не друг. Да и мне он не товарищ. По-моему, хитрый мужик. Явно претендует на мою жилплощадь. Надо выгнать его прочь. Пусть идет в свой молельный дом и разбивает там лоб.

— Надо ставить керамику, — сказал подполковник, — чтоб краны не текли. Понял? Керамические буксы. Сороковник на рынке. И все дела.

— Не нужны мне никакие буксы. Выгони их, Коля, — взмолился вдруг Марксен. — Очень тебя прошу. Не надо нам этих лишних людей. — И он почти нежно погладил подполковника по руке. — Кто они такие, чтобы мешать нашей дружбе?

— А ты кто такой?! — вдруг яростно гаркнул Жаров.

И будто в подтверждение его слов где-то наверху спустили в унитазе воду, и она с яростным шумом обрушилась вниз.

— Ты-то сам кто? Отца Михаила я знаю, он свой. А ты? Ты?! Что у тебя вот здесь? — И подполковник большим кулаком легонько стукнул Марксена в лоб. — Здесь?! — И указательным пальцем ткнул Варзумова в грудь. — Я не знаю!.. Думаешь, если я чифирь с тобой гоняю, падла, то, значит, закорешились? Нет, шалишь! Дружбу заслужить надо. Выслугой лет. Понял? Пуд соли нужно вместе съесть. Знаешь, что такое пуд соли? Он свой. А ты — нет. И, может, своим никогда не будешь!

У Марксена Ивановича отвисла челюсть. Глаза, как у ребенка, налились слезами. Вот-вот, и заплачет навзрыд.

Жаров вытащил из кармана штанов не очень чистый носовой платок. Утер Марксену нос, вытер глаза. Громко гаркнул:

— Ха!..

И победоносно посмотрел на себя в зеркало. Взял одеколон с полки и налил себе на шею. Размазал ладонью.

Вышел из ванной. Варзумов услышал, как пол под ним заскрипел.

В комнате Лера готовилась ко сну. Она постелила на диване себе и Пелагее, а дядя Яша устроился на полу на матрасе.

— Уже попили чаю? — спросила жена.

Варзумов присел на краешек дивана и уставился в черное окно. Пелагея умиротворенно похрапывала. Дядя Яша снизу внимательно смотрел на хозяина через свои очки.

— Ты можешь лечь с дядей Яшей, — предложила Лера.

— Ложитесь, молодой человек, очень вас прошу, — проскрипел старик с пола.

— У нас есть соль? — спросил вдруг Марксен.

— На столе в солонке, — ответила жена.

— Да нет. Какая солонка? Пуд соли! Пуд! Есть или нет?

— Пуд... А сколько это?

— Я не знаю, сколько. Это ты должна знать, сколько! Ты у нас все знаешь! Это ты в церкви, а не я!

— Пуд... Это, по-моему, шестнадцать килограммов! — подал голос дядя Яша.

— Шестнадцать! Кругом шестнадцать! Именно! Именно!

— Шестнадцати, конечно, нету, — пробормотала Лера.

— А!.. — махнул рукой с досады Марксен.

Выбежал на кухню. Священник, который что-то рассказывал военным, прервался на полуслове.

Марксен Иванович, не обращая внимания на общее замешательство, открыл ящики и вытащил оттуда два запечатанных бумажных пакета соли. Больше он просто не нашел.

Разрезал один из них и высыпал целиком на стол. Согнал со стула Оноприенко. Сел на его место. Взял столовой ложкой соль и отправил ее в рот.

— Будешь? — спросил он Жарова.

— Да воскреснет Бог и расточатся врази его... — тихонько затянул отец Михаил молитву от нечистой силы.

Варзумов тем временем захрустел слипшимся соленым куском. На глазах его выступили слезы отвращения. Но, пересилив себя, он проглотил кусок, зачерпнул соли еще.

— На! — сказал он и насыпал соли в чай Жарову.

— Держи! — И полной ложкой выстрелил в отца Михаила.

Захохотал, потому что борода священника покрылась соленой изморосью.

Схватив пакет, побежал в комнату.

— Жри! Жри! — Он насильно сыпанул соль в приоткрытый рот дяде Яше.

Старик захрипел и закашлял.

— А-а!! — истошно заорала Лера, но было поздно, потому что Варзумов насыпал ей на голову красивую белую кучку.

— А это что за чудо? — с веселым изумлением спросил он.

Прямо перед ним стоял очкарик с обритой головой, как будто только что выпущенный из сумасшедшего дома.

Марксен понял, что смотрит на собственное отражение в зеркале. Схватил пустую железную клетку, оставшуюся от прежней птицы, и со всего маху запустил в него.

Зеркало треснуло.

Лера вдруг с тяжелым стуком упала на пол. По-видимому, с ней случился обморок.

— Один килограмм съеден! — сообщил Марксен военным. — Осталось пятнадцать...

И ушел из квартиры, хлопнув дверью.

На улице бесшумно падал снег. Марксен Иванович задрал голову в небо. Ничего не видать, кроме призрачного свечения, из которого вылуплялись, приближаясь к земле, белые комочки.

Заметил, что под его ногами горит электричество. Оно было включено в подвале, и квадраты света ложились на асфальт, протискиваясь через прутья решетки.

В подвал вела небольшая заледенелая лесенка. Варзумов спустился по ней и постучал в окованную железом дверь, на которой висела табличка «Металлоремонт».

Ему открыл какой-то молодой человек в заляпанном фартуке, надетом на голое тело.

— Мы не принимаем! — крикнул он. — Завтра, завтра!

— Да я так... На огонек, — пролепетал Марксен. — Я со второго этажа... Варзумов.

— Из восьмидесятой квартиры, что ли? — раздался из глубины чей-то голос.

— Ну да. Из восьмидесятой.

Молодой человек отступил, освобождая проход.

Марксен сел на лавку, стоявшую у стены. Отдышался. В подвале был навален всякий хлам — какие-то старые железки с надписью «По газонам не ходить», куски красных лозунгов и транспарантов. За столом, у железных тисков согнулся человек средних лет, охаживая напильником кусок металла. Рядом с ним на газете находилась початая бутылка пива и хвост вяленой рыбы.

— Тебе чего надо? — спросил мастер, не отрываясь от работы.

— Ничего. Мне жить негде, — ответил психолог.

— Нам тоже негде, — сказал мастер. — Мы с сыном тут живем, пока его мамка пьет. А отопьется, опять домой придем.

— Сочувствую...

— А нам сочувствовать не надо. Ты себе посочувствуй. Пива хочешь?

— Давай.

Мастер плеснул в стакан коричневой жижи.

— А я, вроде, тебе ключи не делал.

— Нет. Не делал.

Варзумов залпом осушил стакан, и плечи его передернуло от отвращения.

— Я почти всему дому замки резал.

— И в квартире 81? — поинтересовался Марксен.

Мастер на это засопел и ничего не сказал.

— А что там, в этой квартире? Ты не в курсе?

— Пустая она...

Слесарь возвратился к своим тискам и снова взялся за напильник.

— Пустая... А нам жить негде, — рассмеялся Марксен Иванович.

— Меченая, — пробормотал сквозь зубы мастер, опиливая железо. — Меченая квартирка...

— Может, взломать ее?

Слесарь внимательно посмотрел на посетителя.

— А зачем ломать, если от нее ключ есть?

У Марксена Ивановича пересохло во рту.

— У меня от всех квартир есть дубликаты, — объяснил мастер. — На всякий случай. От всех, кроме твоей.

— А если на мен? — и голос психолога предательски дрогнул. — Я тебе от своей, а ты мне от восемьдесят первой? Идет?

В подтверждение своих слов вынул из кармана ключ и передал его слесарю. Тот внимательно рассмотрел его через очки.

Достал из стола круг проволоки, который ощетинился, как еж, ключами различ-

ных форм и конфигураций. Взял из связки номер 81 и передал Марксену Ивановичу.

— Тогда я пойду?

— Иди, — разрешил мастер.

Марксен затоптался в нерешительности.

— А как зовут-то вас?

— Петром. Дядей Петей...

— Спасибо, дядя Петя.

И гость покинул подвал.

— Надо сообщить про него, — сказал слесарь своему сыну.

Марксен Иванович медленно поднимался по темной лестнице. Добравшись до своего этажа, он сбавил шаг и на секунду замер. Ему показалось, что он стоит в длинном темном тоннеле. Только одна недавно вверченная лампочка качалась от ветра, дувшего из разбитого дальнего окна.

Психолог вдохнул полной грудью воздух, все запахи дома, в котором он прожил два десятка лет.

Подошел к квартире 81. Сунул ключ в замок и легко отпер его. Оглянулся. Увидал зрачок Радуева в глазке своей двери. Приветственно помахал ему рукой. Вошел в квартиру 81.

Тьма. На полу чуть заметная тень от оконной рамы, потому что во дворе светит одинокий фонарь. Дощатый неровный пол. Кажется, квартира пуста.

Зашарил по стене рукой в поисках выключателя. Повезло — пластмассовый курок был обнаружен почти сразу. Щелкнул им. Так и есть. Квартира нежилая. Стены ободраны, и с них свисают куски обоев. Вместо люстры висит лампочка на длинном проводе. Однако на кухне. На кухне...

Варзумов увидел. И пошел на увиденное, как лунатик идет на серебряный луч.

На кухне, на столе, находилась большая коробка с праздничным тортом. На коробку была посажена дорогая кукла, одетая в синее платье с серебряными блестками. В руках кукла держала цветастую поздравительную открытку «С днем рождения!».

Марксен взял куклу в руки, повертел ее в руках и, не обнаружив ничего необычного, бросил в угол. Кукла ударилась о стену. Голова в кудряшках отскочила в сторону.

Взялся за торт. Снял крышку. Бисквита под картоном не оказалось. Вместо него лежал большой целлофановый пакет, набитый бумагой, какими-то вырезками из старых газет. Марксен Иванович захотел прочесть, что в них написано.

— Стоять на месте! Руки вверх! — услышал он за своей спиной.

Но даже не оглянулся. Потому что повиноваться больше не хотел.

Четверо здоровых мужиков в камуфляжной форме набросились на Варзумова, повалили на пол, накрыв его тело своими тренированными телами.

— А-а!.. — Марксен закричал, отбиваясь ногами от насильников.

Раздался короткий выстрел.

Кукла лежала в углу, обсыпанная вырезками из газет.

Из кромешной тьмы вдруг выплыло опухшее заплаканное лицо Леры.

Психолог увидел сквозь свои навсегда закрытые веки, как жена приблизилась к его холодному лбу и поцеловала его.

— А ты говорила, что некрещеный... — сказал вдруг отец Михаил.

И указал на веревочку, которая свисала с шеи покойного.

Варзумов лежал в дешевом открытом гробу, поставленном посередине комнаты. Лежал и чувствовал себя хорошо. Во всяком случае, спокойно. У окна стояли, сокрушенно опустив головы, дядя Яша и тетя Пелагея.

К стене была прислонена красная крышка гроба.

Отец Михаил расстегнул ворот рубахи, в которую был одет покойник, и Марксен почувствовал на своей и без того замороженной коже дополнительный холодок.

На груди его священник увидел не крест. На веревочке висела армейская металлическая пуговица с золоченой звездой.

— Господи Ты Боже мой! Помоги мне.

Отец Михаил взялся за талисман, чтобы снять его. Лера приподняла мертвую голову. Марксен Иванович недовольно поморщился, потому что не хотел этого, и обидчиво клацнул вставными зубами.

Священник осторожно снял пуговицу на шнурке. И также бережно повесил покойному серебряный крестик на металлической цепочке. Лера опустила голову мужа на белую подушку.

Отец Михаил перекрестился. Открыл псалтырь и распевно начал читать:

— Помяни, Господи Боже наш, в вере и надежди живота вечнаго преставившегося раба Твоего, брата нашего Марка, и яко благ и Человеколюбец, отпущаяй грехи и потребляяй неправды, ослаби, остави и прости вся вольная его согрешения и невольная...

Остановился. Подошел к окну и, приоткрыв его, закричал на улицу:

— Давай!

На колокольне возникло какое-то движение. Человек, находившийся там, тронул маленький колокол, повешенный день назад, и над улицей Бородулина поплыл грустный и редкий поминальный звон.

Под этот звон спешили горожане по своим дневным неотложным делам, и автобусы скользили по заледеневшей мостовой...

Бом. Бом. Бом...

— ...Избави его вечныя муки и огня геенскаго, — продолжил читать отец Михаил, — и даруй ему причастие и наслаждение вечных Твоих благих, уготованных любящим Тя; аще бо и согреши, но не отступи от Тебе...

СИМПОЗИУМ

XXIV
Московский кинофестиваль

Телесериал: кино для бедных?

Во время XXIV Московского кинофестиваля (июнь 2002 года) по сложившейся традиции журнал «Искусство кино» в содружестве с Союзом кинематографистов России организовал и провел ряд симпозиумов и «круглых столов», посвященных актуальным вопросам отечественного кинопроцесса. В этом номере мы предлагаем вниманию читателей дискуссию о проблемах современного телевизионного сериала, в которой приняли участие режиссеры, продюсеры, сценаристы, критики.

Даниил Дондурей, *главный редактор журнала «Искусство кино».* Многие годы российские кинематографисты мечтали о введении квот на зарубежную кино- и телевизионную продукцию. В кино реализация этого проекта не получилась, но на телевидении — хочу поздравить с этим всех присутствующих — без всякого принуждения эта мечта воплотилась в жизнь. В 2002 году по всем расчетам снятые на русском языке телевизионные фильмы, в первую очередь сериалы, составят более 40 процентов всего киноэфира, а в прайм-тайм — не менее 52 процентов. Произошло, казалось бы, немыслимое: наши телесериалы не только опередили знаменитое латиноамериканское «мыло» и европейскую, в основном французскую, продукцию, но и такие сделанные в США блистательные телесериалы, как «Скорая помощь», «Западное крыло», «Клан Сопрано», «Друзья», занимающие первые места во всех мировых рейтингах. Более того, снимающиеся у нас в последние два года сериалы потеснили в сетке даже святая святых отечественной кинопродукции — советское кино.

Безусловно, есть множество результатов этой ситуации. Большая часть кинематографистов получила наконец работу по профессии. Сегодня уже трудно найти режиссера или драматурга, который не был бы задействован в этом невероятно масштабном, технологичном и скоростном производстве. Сейчас снимается не менее сорока телесериалов общим объемом до тысячи серий, и это не предел. Телесериалы — по-видимому, теперь единственный профессиональный формат, спрос на который не удовлетворен. До сих пор они остаются наиболее рейтинговым продуктом и ежемесячно оказываются в топ-десятке самых популярных программ телевидения.

Проблема, которую мы хотели бы обсудить с вами сегодня, — это самые различные следствия сериальной экспансии, следствия сложные, многообразные, дискуссионные, касающиеся многих сторон кинематографической жизни. Мы прекрасно знаем, что новые кинотеатры, которые в ближайшие три-четыре года, безусловно, оздоровят всю нашу киноиндустрию в целом, станут основными заказчиками традиционного кино. С помощью продюсеров они заставят наших творцов снимать конкурентоспособные по отношению к зарубежной продукции фильмы. Но это будет лишь через несколько лет, а пока основной сферой производства и конкуренции с иностранными произведениями остаются телесериалы. Однако не следует забывать, что, в отличие от традиционных фильмов, сериалы оплачивают не зрители, а рекламодатели, у которых, естественно, свои интересы.

Итак, наши вопросы.

Что такое сериал — особое искусство или кино для бедных?

Короткий комментарий: у телевизора сидит вся страна, а в кинотеатры сегодня ходит не более 8 процентов населения, так называемый новый средний класс — те, кто готов платить более трех долларов за билет. Получается, что фильмы мы снимаем в основном для молодых, неплохо зарабатывающих людей, а телесериалы — абсолютно для всех.

Производство телесериалов: надо ли учиться заново?

Есть ли какие-либо особенности производства, связанные с тем, что в расчете на час времени сериал стоит значительно дешевле фильма, снимается быстрее, что здесь име-

ется целый ряд технологических ограничений и особенностей?

Сериал в вашем профессиональном досье — плюс или минус для большого кино?

Как часто мы сталкиваемся с ситуацией, когда режиссер говорит (хотя бы сам себе): «Вот сейчас я сниму сериал для денег, а потом кино для себя и для вечности». Неужели мы сейчас находимся в том переходном, второсортном периоде жизни, когда снимается много сериалов, а кино откладывается на будущее? Действительно ли существует разведение критериев и сериалы есть нечто неважное по отношению к традиционной кинопродукции, намного более престижной?

Как оценивать качество сериала? Все ли решает рейтинг?

Все мы прекрасно знаем, что многие специалисты не удовлетворены единственным на сегодня критерием — величиной рейтинга. В основе рейтинга множество самых разных психологических, технологических и других обстоятельств, связанных с природой этого типа измерения.

Александр Митта, *режиссер.* Сериал — это форма, и определение «сериал» на самом деле мало что объясняет. Вот, к примеру, «Граница». Вроде бы телесериал. Но это ведь три полнометражных фильма, которые сведены в один восьмичасовой показ, объединены в один кинороман. Это три отдельных фильма с тремя отдельными сюжетами, с тремя разными кульминациями и подходами к ним. Просто форма триптиха дала возможность в разных аспектах подать главную тему романа: это история о современной женщине, о том, как она решает свои проблемы.

Когда параллельно сериалу мы снимали для кино фильм по одному из сюжетов «Границы», то оказалось, что содержание истории резко сузилось: удалось изложить только одну из идей. Получился рассказ о мужчине, в котором зверь победил человека, все остальное отлетело в сторону. На своем опыте я понял, насколько принципиальна разница в построении сериала и кино. Сегодня в кино невозможно развивать романную форму. А роман все-таки — самый высокий жанр, самый емкий и глубокий, надеюсь, кино с ним справится. Но пока рамки фильма заставляют работать очень жестко и с большими ограничениями: четкий и прямой, без отклонений в сторону сюжет, определенно обозначенный герой, небольшое число персонажей. На это сжатие, спрямление содержания толкает не только необходимость уложиться в полтора часа, отведенные киносеансу, но и атмосфера самого просмотра в условиях кинотеатра: зритель сидит в зале, специально пришел на фильм, чтобы получить определенный заряд энергии, испытать состояние напряжения, радикально отличное от той расслабленности и комфорта, что окружают его во время просмотра сериала за чашкой чая перед телевизором.

То, что произойдет в ближайшем будущем между кино и телевидением, по-настоящему революционно. Через пять-шесть лет, как говорят японцы, мы получим экран-стену, то есть нормальная стена вашей квартиры превратится в большой экран, значительно превосходящий по своим качествам все кинотеатральные. (Я это уже видел.) Телевидение высокой четкости, которое будет иметь 1200 строк, существует уже лет пятнадцать, его отвергли европейские компании, которые не могли выдержать конкуренции, а японцы довели разработку до совершенства. Когда такой экран придет во все дома, зритель обретет подлинную свободу выбора: хочешь кушать поп-корн, развлекаться с девчонками и смотреть суперэффекты, которые все-таки на гигантском — больше вашей стены — экране выглядят лучше, — иди в кино. Во всех остальных случаях оставайся дома в своем персональном кинозале.

Сегодня в Лос-Анджелесе у телезрителя есть выбор из двух тысяч названий, человек заказывает себе кино по вкусу, и через секунду фильм уже на телеэкране, потом со счета снимают три доллара. В каком мультиплексе вы можете выбрать себе фильм из списка в две тысячи названий?

Речь идет о максимально широком выборе и о формате, который абсолютно недоступен кинематографу (восемь-двенадцать часов романа). Остаются деньги. Да, кино сегодня тратит совершенно безумные деньги на производство. Но на что конкретно? На спецэффекты и на звезд. Спецэффекты, как все техническое, имеют тенденцию дешеветь: то, что недавно стоило миллионы, сегодня стоит сто тысяч, то, что работает через компьютер, вы знаете, упрощается, упрощается и упрощается. Пройдет еще какое-то время, и любой студент сможет пользоваться этими спецэффектами и превращать цифровое изображение во все что угодно — уже и сейчас это делается. И тогда не будет разницы между огромным экраном в кинозале и экраном домашним.

Кинозалы не исчезнут, они останутся, потому что кино — это гигантская индустрия, она все время продуцирует новые идеи, она собирает новые таланты, и эти таланты инициируют что-то новое. Телевидение же будет отставать на три шага, но при этом всегда иметь свои преимущества. Главное из них — формат, возможность неограниченного развития истории, ротации все новых и новых тем, интриг, персонажей, идей. Самый лучший сериал этого типа — «Скорая помощь», классно сделанный, с гигантскими затратами, звездами. Особенно меня восхищает совершенно недостижимая для кинематографа техника управления «стедикамом». Серию, сделанную Тарантино, я записал и потом студентам показывал. Помните, когда двух больных оперируют одновременно? Камера крутится, как безумная, представляя нам парад безумия же, которое царит в операционной.

Я вижу искусство на телевидении не в том, чтобы без конца воспроизводить несложные ситуации, а в том, чтобы от серии к серии развивать характеры, представлять проблему, заявленную в фильме с разных сторон, в разных жизненных ситуациях, находить все новые аргументы сюжетных линий, увлекая зрителя полифонией тем, которые сплетаются, сходятся, расходятся... Кино всего этого не может, у него другой путь. Но то, во что предстоит, по моим наблюдениям, развиться телевидению, — это не телевидение в нашем сегодняшнем понимании. Это и есть кино, только кино на экране, приближенном к нормальной обстановке, к повседневности человека и определяющем другой способ восприятия. Не будем мы всю жизнь читать книжки в читальных залах, не будем всю жизнь смотреть кино, собираясь толпами в кинотеатрах. Дома это все гораздо удобнее.

В России мы сегодня вынуждены делать телевидение второго сорта, потому что денег не мало, а ничтожно мало. К примеру, на сериале «Граница. Таежный роман» у меня было сто двадцать тысяч долларов на серию по пятьдесят минут каждая, и это максимум, который дают на производство сериала. Но я умудрился снимать поезд в действительно движущемся поезде, природу — на натуре, а интерьеры — в декорациях, максимально приближенных к реальным помещениям. Чем я за это заплатил? Предельными, даже запредельными темпами работы. Две сцены до обеда и две сцены — после, и так каждый день. Если бы мне лет двадцать назад сказали, что я буду снимать в таком режиме, я ответил бы: «Вы с ума сошли». Но был крепкий сценарий, группа хорошо подготовилась, я много репетировал с актерами до съемок, мы взяли сильного, быстрого оператора. И получилось довольно высокое качество. Во всяком случае, я не нахожу, что качество этого сериала ниже, чем качество моих кинематографических работ. Но после «Границы» я столкнулся с другой, более мучительной проблемой — необходимостью вернуться из этого жизнеподобного мира, где я свободен в ритмах, где не скован секундами экранного времени, в условный мир большого кино. Мне на телевидении заказали шесть серий, а я снял девять за десять недель. Мне сказали, что за девятую платить не будут. Я выкинул девятую серию и сдал оплаченные восемь — я профессионал. Но когда я снимаю кино, я всегда выбрасываю половину фильма в корзину, по-другому не бывает. Так что не работа в качестве телевизионного режиссера была для меня компромиссом по отношению к профессии «кинорежиссер», нет, оказалось, что телевизионный опыт заставляет меня испытывать в кинематографе сильный дискомфорт, идти на компромиссы, которые для меня после съемок сериала страшно мучительны. Мне уже трудно выбирать сюжет короткий, потому что я привык к разгону, к длительному общению со зрителем, к разносторонней подаче материала. Это мои личные трудности, я касаюсь их только потому, что взаимоотношения теле- и кинорежиссера — это не взаимоотношения людей второго сорта и первого, это взаимоотношения людей, которые могут работать в большом формате, и людей, которые как бы обречены рассказывать истории, легко укладывающиеся в полтора-два часа экранного времени. Это прекрасный формат, в нем созданы все шедевры, но это всегда либо новелла, либо, условно говоря, артхаус, эксклюзив, авторское высказывание. А телесериал — это шанс выйти к гигантской аудитории. Я, например, горжусь тем, что «Границу» посмотрели 70 миллионов зрителей во время первого показа и 50 во время второго, никогда ни один мой фильм не собирал такую аудиторию. Но мне важны не сами эти цифры, я просто думаю, что если твою работу увидит много народу, то среди миллионов найдутся два-три человека, которые являются твоими личными зрителями.

Игорь Масленников, *режиссер.* Одиннадцать лет я проработал на Ленинградском ТВ. Я очень серьезно относился к телевидению, хотя в то время в нашем кинематографическом сообществе работа на телевидении считалась делом второсортным, отхожим промыслом, приличные люди старались этим не заниматься. Более того, журнал «Искусство кино», как и «Советский экран», будучи органами Госкино, не обращались к анализу телевизионных фильмов.

Между тем как в Москве на «Мосфильме», так и у нас на «Ленфильме» существовали телевизионные объединения. Были сняты очень заметные работы — «Противостояние» С.Арановича, «Собачье сердце» и «Без семьи» В.Бортко, «Открытая книга» и «Клим Самгин» В.Титова. Не говорю уж про то, что было сделано раньше. Хорошее телевизионное кино существовало у нас в стране очень давно. И в нашем сознании всегда присутствовал кинематографический подход к телефильму. Никаких специальных заниженных требований к работе на телевидении ни у кого из нас не было.

Поэтому то, что происходит сейчас в телевизионном производстве, у меня вызывает двойственное чувство. С одной стороны, кинематографисты не простаивают, благодаря телевизионным заказам на студиях сегодня практически нет безработных. К тому же отечественная продукция вытеснила с экранов все зарубежные второсортные сериалы. С другой стороны, пока что этот огромный телевизионный мир производит впечатление не слишком благоприятное. Не случайно, кстати, сегодня снятые для телеэкрана картины не называют телефильмами, сериалы перестали быть частью кинематографа, это скорее телеспектакли. Кино как искусство из телепродукции ушло. Я не критикую сериалы, я обращаю ваше внимание на то, что эта новая ситуация пока не исследована, так что разговор о телевидении на пленуме Союза был очень полезен.

Почему, мне кажется, на телевидении сегодня трудно заниматься искусством? Об-

ращусь к собственному опыту. Я никогда не был режиссером авторского кино, но тем не менее в кинематографе ощущаю возможность донести до зрителя свое понимание той или иной проблемы, лично высказаться. Я ощущаю некую творческую свободу. Как только я прихожу снимать на телевидение, я начинаю чувствовать железную руку того, что раньше называлось госзаказом. Понятно, что теперь это уже не государственный, а коммерческий заказ, связанный с определенной политикой канала и рекламодателей. И давление этих чужих интересов очень серьезно. Вот если, скажем, я сделал картину для кино, я участвую в ее продвижении к зрителю. Моя студия вложила в фильм какие-то деньги, и мы следим за его судьбой. Когда делаешь фильм для телевизионного канала, в его жизни участвовать не можешь — тебя не допускают. А руководство всех наших каналов по сию пору имеет затратную психологию, то есть, получив деньги от государства или рекламодателей на производство сериала, они выдают готовый продукт в эфир и теряют к нему интерес. Сериал окупился за счет рекламы и т.п., а дальше он никого не волнует.

Это касается и «Зимней вишни», и «Шерлока Холмса». У «Холмса» вообще горькая судьба. Это только красивая фраза, что нашего «Холмса» знает весь мир. Его никто не знает, кроме зрителей из стран бывшего соцлагеря и советских республик. На самом деле фильм никуда не продан и не может быть продан из-за низкого технического качества, из-за бессмысленного и странного хронометража, который существовал в то время: нельзя было сделать фильм длительностью менее одного часа, иначе он становился короткометражкой с другим финансированием. Наконец, недавно ОРТ проявило благородство, предложив нам перевести «Холмса» на цифру и превратить фильм в сериал, для чего надо было объединить отдельные картины общей канвой. Но на пути этой работы встал перекупщик по фамилии Досталь — Досталь Владимир Николаевич, который купил за копейки гигантскую коллекцию «Ленфильма» и сейчас считает себя хозяином этого огромного богатства.

Вернусь к проблеме телевизионного сериала. Как бы оптимистично ни смотрел на его перспективы Александр Митта, телевизионное кино сегодня, с точки зрения художественного качества, убого. И бесправно — с точки зрения авторских амбиций.

Нина Зархи, *критик.* Мне хотелось бы повернуть наш разговор в сторону обсуждения художественных, эстетических задач, которые стоят перед создателями телесериала. Уточним две позиции, сформулированные в наших вопросах. Мне кажется, что сегодня телевидение адресуется к тем же зрителям, что и кино. Недаром и темы, и герои, и даже сюжеты, предлагаемые современным кинематографом и новейшими сериалами, не только похожи, но часто идентичны. Так что адрес один и тот же. И второе. Даниил Дондурей сказал, что разница между кино и телевидением объясняется еще и тем, что за кино зритель платит сам, а за сериалы платят рекламодатели. Мне кажется, это только половина формулы, потому что на самом деле рекламодатели являются представителями телезрителя — они заказывают именно такое кино, именно такие сериалы. Ведь телезритель точно так же проголосует за фильм переключением каналов, как кинозритель голосует кошельком и уходом из зала или не приходом в него. Если телесериал смотреть не будут, то и реклама в него не пойдет, и, соответственно, ни один телеканал в него деньги больше не вложит. Так что заказчик, конечно, барин, но и заложник тоже. Заложник чужих запросов — как он их понимает.

Дмитрий Астрахан, *режиссер.* Раз уж пошла речь о заказчиках, я хотел бы, пользуясь случаем, сказать большое спасибо телевидению, потому что я был очень счастлив, когда мне предложили снимать «Зал ожидания», в большом формате попытаться осмыслить наше время. Для меня нет никакой разницы между работой над кинофильмом и над сериалом. За всеми разговорами о пропасти между кино и телевидением стоит один вопрос: сериал — это искусство или какой-то стыдный промысел? Я считаю, что ответить на этот вопрос нельзя, пока наша кинематографическая мысль не определит, что такое искусство в применении к кино. Скажем, Гайдай — это искусство или нет? Искусство — это что-то такое заумное, нудное, сложное, туманное, многозначительное или простое, ясное, как «Осенний марафон», фильмы Рязанова, «Белое солнце пустыни»? Можно сделать бездарный фильм, можно сделать великий фильм, можно сделать бездарный сериал, а можно — талантливый. Я в этом абсолютно уверен. «Шерлок Холмс» для меня — достижение нашего кино, хотя это и телефильм. А «Твин Пикс»? Если мы признаем, что телевизионный сериал все-таки искусство... Какие есть незыблемые критерии, как его определять-то?

Я считаю, что снимать сериал — это серьезная работа, требующая огромного профессионализма, высочайшего мастерства. И это хорошая школа. Когда режиссер снимает одну серию, он набирается опыта и следующую серию сделает уже лучше. Сериал учит мыслить дистанцией, выстраивать историю на длинном временно́м отрезке, не пробуксовывать на каждой серии, предлагая все новые и новые повороты сюжета. Если мы объявим, что это умение рассказать хорошую историю престижно, а не только выгодно, что престижно быть режиссером, которого любят зрители, быть востребованным, иметь высокий рейтинг, и если мы все это признаем, то привлечем к производству сериалов талантливых людей.

В Америке простой критерий с «Оскаром»: если фильм непопулярен, он не может получить приз Киноакадемии. Вот и нам пора понять: зрительский успех фильма или

сериала означает, что перед нами произведение искусства. Хоть какой-то критерий ведь должен же быть. А у нас его нет вообще.

Надо ли учиться производству сериалов, учиться заново? Ну конечно, надо. Много серий — это длинная дистанция. У нас на серию-то часто не хватает содержания, как и умения раскрутить сюжет. Это трудно. И тут должна помочь редактура — со сценаристами надо работать.

Так что телевидение, я убежден, приносит пользу. Оно заставляет людей учиться ремеслу, учиться быть интересным аудитории.

Как оценивать качество сериалов? Рейтинг — важный инструмент. Нет рейтинга, значит, нечего и обсуждать фильм, он не получился, раз его не хотят смотреть. Есть рейтинг — можно обсуждать художественные достоинства сериала. Дальше уже каждый случай конкретен, но успех произведения — это некое мерило его качества.

Александр Атанесян, *режиссер, продюсер.* Мне кажется, что телевизионные продюсеры, в отличие от кинопродюсеров, более точно уловили сегодняшнюю ситуацию и зрительские ожидания. Телевидение — массовый сигнал, здесь не надо прилагать особых усилий, для того чтобы привлечь зрителя в какой-то темный зал да еще и заставить его заплатить за билеты: бесплатность сигнала оставляет больше возможностей для маневра. С одной стороны, это хорошо, с другой — конечно, плохо, потому что дома ты нажмешь кнопку и получишь то, что тебе дают. Включенный телевизор не всегда означает, что его смотрят, что сериал имеет какой-то успех, какой-то отклик. Значит, высокий рейтинг — тоже не всегда точный показатель. Каждый из нас прекрасно знает, что человек, входя в квартиру, включает телевизор, идет на кухню, занимается своими делами, а телевизор при этом работает. И поэтому определение рейтинга в этом смысле страдает процентов на тридцать.

Согласен с Дмитрием Астраханом, что есть хороший сериал, а есть плохой сериал. Когда мы говорим: «Твин Пикс», то вопрос, искусство это или не искусство, просто не возникает ни у критиков, ни у зрителей.

У меня был замечательный опыт работы на телевидении в течение четырех месяцев. Я был руководителем объединения по производству телесериалов. Большего ужаса я в жизни не испытывал, поскольку тот поток сценариев, которые приносят на телевидение, вызывает ощущение, что их автором является один сценарист с большой группой товарищей, потому что сюжеты и герои кочуют с канала на канал, из компании в компанию, от продюсера к продюсеру. Это пять-шесть сюжетов, которые, вероятно, имеют право на банальность, но они написаны плохо, скучно и непрофессионально. Однако телевидение запускает эти проекты. Качественно, некачественно — это вопрос завтрашнего дня, поскольку сегодня телевидение существует вне конкуренции. Ведь мы даже наши двенадцать каналов принимать в расчет не можем, поскольку основными получателями на территории Российской Федерации являются зрители, к которым доходят только четыре сигнала. Сейчас, правда, еще СТС добавился. Пять каналов. Значит, реально между собой в прайм-тайм будут конкурировать пять сериалов. Ну, чуть лучше, ну, чуть хуже... Причем зона покрытия у ОРТ больше, чем у РТР и НТВ, а у НТВ больше, чем у ТВС. В соответствии с этим и распределяется рейтинг. Я как-то с телевизионными деятелями обсуждал эту проблему. Они говорят: что бы мы ни делали, на первом месте всегда будет ОРТ, на втором — РТР, а третье и четвертое будут делить НТВ и ТВС. Потому что один канал смотрят 130 миллионов зрителей, а другой — 40. И еще есть отдельная доля рейтинга по Москве, московский зритель. Вот здесь каналы немножко борются. Но мы-то знаем, что Москва — это не вся Россия и московский зритель — это не все российские зрители. Не случайно проводятся отдельные рейтинги.

Что такое сериал — искусство для бедных или кино для богатых? Это совершенно разные вещи, делающиеся, может быть, на основе сходных технологий. Я категорически не согласен с такой постановкой вопроса. Думаю, что в нем и заключена провокация со стороны «Искусства кино». Ведь на самом деле нет никакого противопоставления. Подобные споры были в начале прошлого века, когда говорили: вот пришел синематограф — вот сейчас театр умрет. Поэтому выводы и все восторженные речи Александра Митты о том, что кино скоро умрет и мы увидим вместо него цифровое телевидение на огромном или на малом экране, для меня сомнительны. Телевидение существует с 40-х годов, а кинематограф развивался совершенно спокойно и до сих пор еще не умер. И все эти разговоры о технике тоже довольно сомнительны, поскольку за техникой всегда стоит человек — режиссер, оператор, актер, продюсер. И какие бы спецэффекты ни изобретал Лукас, пока не придумается сценарий — как минимум «Звездные войны», — фильм, на который пойдет зритель, не будет снят.

Вы спрашиваете: надо ли специально учиться режиссуре телесериалов? Это все равно что спросить, сможет ли водитель «Запорожца» с легкостью пересесть на большегрузный трейлер. Один сможет научиться быстро, а другой не научится никогда. То же самое — с переходом на телесериалы из кино. Учиться надо технологии: как работать с цифровой камерой, как работать быстро, как работать со специфическими техническими телевидеоприспособлениями, с двумя, тремя, четырьмя камерами... Я этому учился, но недолго — три месяца проходил ускоренный продюсерский курс в Лос-Анджелесе. Там есть замечательное шоу, причем для любого зрителя, не только для будущих профессионалов. Вы приходите на студию «Уорнер» или на «Юниверсл», платите за билет, вас усаживают в зале, и на ваших глазах на сцене разыгрывается телесериал, и тут

же, при вас, его снимают. Пять-шесть камер спокойно двигаются, никто не орет, никто из артистов не забывает текст, потому что этот текст не учат: за камерой ходят девочки и суфлируют или — в дорогих сериалах — бежит электронная строка для звезд и они просто читают текст, плывущий перед их глазами, за камерой. На съемках используются новейшие технологии, они существуют сегодня не только в Америке, но и в Европе. Не надо забывать, что мы в России ко всему этому только сейчас приходим. Страной упущено огромное количество времени, когда можно было чему-то научиться. И мне совершенно ясно, что серьезно обсуждать российские сериалы нелепо, потому что сериал не является сегодня фактом искусства, о нем можно говорить в контексте социальном или политическом. Телеканалам надо чем-то заполнять эфир, а мексиканские сериалы перестали интересовать нашего зрителя, поскольку действие происходит где-то далеко, все чужое, вот мы и стали создавать альтернативное отечественное «мыло». Оно похоже на бразильское или мексиканское, но, возможно, когда-нибудь мы от этого избавимся. В чем может пригодиться опыт советского кино и советского телекино? В том, что в той системе можно было снять и плохой, и хороший сериал — все зависело от условий, от таланта. Но совсем плохой, непрофессиональный сделать было нельзя — он просто не вышел бы в эфир, его бы просто не допустили до финиша, остановили где-то в процессе работы. А что сегодня? Единственный прецедент — случай с сериалом «Ростов-папа», он был снят с эфира, и это событие мне кажется очень важным, знаковым для нашего телевидения: определился какой-то нижний критерий, тот уровень, на котором работать нельзя.

То же самое происходит в кино. Замечательные режиссеры не случайно переходят на телеканалы, Валерий Тодоровский, например, руководит производством сериалов на РТР. Это хороший знак, и это понятный шаг, потому что поле деятельности на ТВ гораздо более широкое, там гораздо больше денег, больше самых разнообразных возможностей. Игорь Толстунов, успешный кинопродюсер, тоже начинает работать на телевидении — на канале СТС — и производит сериалы. Мне приход таких профессионалов кажется многообещающим знаком скорых перемен.

Одна из ключевых проблем сегодня в создании сериалов — это критерии. На что ориентироваться в качестве безусловного критерия? На рейтинг? Соглашусь с Астраханом: рейтинг сериала можно рассматривать всего-навсего как основание, как условие дальнейшего внимательного анализа, не больше и не меньше. Если сериал смотрят, значит, можно рассуждать о его художественных достоинствах. Если нет — о чем тут говорить?

Снимать элитное кино в нашей стране — совершенно бредовая идея. Кино должно быть хорошее, понятное, интересное, а потом уже пусть критики дают ему оценку. Оценка номер один — это бокс-офис, количество проданных билетов и количество телевизионных приемников, включенных в определенное время. И дальше идем по восходящей — в смысле авторских амбиций. Выдающиеся фигуристы, приехав на чемпионат мира, в первый день показывают школу, потом обязательную программу и только напоследок произвольную. Никому не придет в голову называть художником человека, который не умеет рисовать, какие бы краски он ни наложил на холст. Но сегодня работу людей, которые не владеют азами кинематографического и телевизионного мастерства, почему-то всерьез обсуждают: ах, какую интересную проблему он затронул. Пусть поднимает ее в газете, для этого не надо тратить миллион долларов. Фильмы и телесериалы нужно *смотреть*. Это в первую очередь зрелище.

Максим Стишов, *сценарист.* Поскольку в той или иной степени все вопросы затронуты, я бы хотел сказать вот о чем. В мозгах очень многих людей — и творцов, и критиков, — которые имеют какое-то отношение к производству кино- и телепродукции существует какая-то путаница. Невозможно обвинять сыр «Рокфор» за то, что он не является сыром «Бри». И тот и другой имеют одинаковое право на существование.

Кинематограф — это кинематограф, там свои законы, там свое понимание профессии и профессионализма. А индустрия телесериалов — отдельная отрасль. Безусловно, происходит некое перетекание из кино в телевидение — и законов, и приемов, и людей, — особенно в России, потому что ни та, ни другая индустрия у нас еще не устоялась в принципе. Но есть определенные тенденции. Я думаю, что мы все равно будем двигаться в направлении западной телеиндустрии. У нас будет — и уже, в общем-то, есть — продюсерское телевидение. При всем моем уважении к режиссерам я думаю, что определяющая фигура в создании телесериала — продюсер. Очень часто продюсер одновременно является и автором проекта. И это не случайно, потому что он видит, как этот замысел должен развиваться, куда все должно двигаться, он определяет общую концепцию. Безусловно, такое положение вещей не отменяет роли режиссера, но условия создания телесериала таковы, что режиссер в том цейтноте, в котором он существует, зачастую просто не имеет возможности делать те вещи, какие традиционно делал и делает в кино. Он целиком зависит от того, какой сценарий ему дали и какой у него продюсер. Конечно, эта система часто нивелирует личности, мы видим, что в телережиссуре потерялось понятие «индивидуальный стиль», одного режиссера легко можно заменить другим и одного с другим перепутать, но это уже отдельная проблема.

Станислав Архипов, *продюсер.* Я как человек сугубо телевизионный могу сказать, что

в самом названии дискуссии заложена провокация. Я думаю, пришло то самое замечательное время, когда критика должна признать, что телевидение при всех своих очевидных слабостях является каким-то особым видом искусства, развивается по своим законам, работает в жанрах, которые по ходу дела изобретает.

Безусловно, профессии телережиссера и телесценариста нужно учить, потому что фильм для кинотеатра и сериал — два совершенно разных продукта, рассчитанных на две совершенно разные аудитории.

Как продюсер я всегда заинтересован в том, чтобы побыстрее получить оборачивающиеся деньги. А для этого у меня есть единственный способ — как можно скорее продать фильм на телевидение. Я не заинтересован в таком длительном процессе, как прокат. Вот тут и зарыта собака: конфликт между кино и телевидением происходит оттого, что телеканалы приучили нашего зрителя не ходить в кинотеатры на отечественные фильмы, а подождать совсем немного и посмотреть их дома по телевизору.

Безусловно, телесериал — особое искусство. У него должен быть собственный зритель. Здесь прозвучала мысль, что рекламодатели заказывают сериалы. Если бы это было так, у нас были бы совершенно другие сериалы, мы бы точно знали, что нам нужно делать. Сериалы работают под валовую рекламу, под валового зрителя. И мы их даже не дифференцируем, мы считаем, что семейный сериал — это такая аморфная история, где должно быть поменьше убийств, а остросюжетный детектив — это просто где убийств побольше.

Конечно, нужна школа. Тем, кто утверждает, что телевидение не может быть искусством, я напомню сериал «Сага о Форсайтах», который и сегодня воспринимается как искусство. В этом же контексте могу вспомнить многие советские телефильмы.

Могу совершенно точно сказать как продюсер: если режиссер снял плохой фильм, продюсер не пригласит его снимать сериал, а если он сделал плохой сериал, то никогда не получит денег на кино.

Как оценивать качество сериала? Рейтинг решает все.

Марк Левин, *продюсер.* Несколько слов о технической революции, которая неизбежно изменит и уже изменила самую суть телевизионного кино и его отношений с большим кинематографом. Например, все разговоры о преимуществах и непревзойденности изображения, полученного на пленке, уже давно не актуальны. Сегодня это уже только легенда. Лукас, когда начал снимать «Звездные войны» (последний эпизод), вдруг понял, что существующая техника ему не подходит. Он поехал в Токио, встретился с руководителями компании «Sony» и убедил их сделать экспериментальный образец цифровой камеры, которая работала бы на 24 кадра, имела возможность использовать кинооптику и т.п. И была создана знаменитая новая Sony P, которая нынче с огромным успехом арендуется телевизионщиками, кинематографистами, рекламщиками. Лукас, который воспитан в уважении и любви к пленке «Кодак», почему-то весь фильм снял на цифру, но к качеству картинки, я думаю, ни у кого, даже у критиков, не возникает никаких претензий. Сегодня американцы начинают ретранслировать фильмы в кинотеатры через спутник. Так о какой пленке мы говорим?

Теперь о рейтинге. Мне кажется, многие не знают, как его замеряют. Осуществляются эти замеры при помощи коробочки, которая не отличается от той, через которую мы получаем сигнал спутникового или кабельного телевидения, и фиксирует, принимается ли тот или иной канал в определенном доме. Коробочки эти в количестве двенадцати тысяч штук расставлены в двадцати крупнейших городах России — там, где равнозначно принимаются все ведущие метровые каналы, а их всего шесть, больше шести каналов нет ни в одной стране мира, потому что метры есть метры и законы современной техники пока никак не отменить.

Для меня очевидно, что кино и телевидение — параллельные миры, у каждого мира свои правила, эстетика, деньги, свои артисты, своя специфическая режиссура. Только в качестве редкого исключения телевизионный артист становится кинозвездой. Классический пример — Джордж Клуни. В такой развитой кинодержаве, как Америка, артисты, начавшие сниматься в телевизионном кино, до конца своей жизни остаются именно телевизионными звездами. (Замечу в скобках в связи с этим, что приглашение на Московский фестиваль телеартистки Петы Уилсон в качестве кинозвезды — смехотворный факт.)

Несколько слов о собственном производственно-технологическом опыте. Мы делаем сериал «Простые истины», который идет на РТР, у нас уже 208 серий, будет еще 44. Снимаем 24 полезные минуты в смену, при нашем бюджете у нас нет другого выхода. Начинаем четвертый сезон. Понятно, что ни добрые отношения с руководителями, которые к тому же постоянно меняются, ни что-либо другое не может повлиять на решение канала продолжать или не продолжать тот или иной сериал. Все определяет лишь злосчастный рейтинг. Можно его любить или не любить, но другого критерия в телевизионной жизни нет, ибо рекламодатели дают деньги не под конкретный сериал, а под средний рейтинг канала. Если сериал дает достойный, приемлемый для канала и рекламных агентств процент, значит, сериал будет длиться и длиться. Дураков нет, никто не избавляется от продукта, который приносит деньги.

Дая Смирнова, *критик.* Разговоры про особые критерии и особую технику очень интересны. Но утверждение, что для оценки телевизионных продуктов требуется некая льготная эстетика, — абсолютная ахинея.

Когда я — не важно, телезритель или кинозритель, — остаюсь наедине с экраном, в способе моего восприятия, в способе моих реакций ничего не меняется в зависимости от его, этого экрана, размера. Ромм когда-то говорил о едином экранном искусстве. Так вот будьте любезны, уважаемые режиссеры и продюсеры, делать талантливые сериалы, и если вы осуждаете какую-то «Изауру» или «Просто Марию», так вы сначала научитесь хотя бы тому, что умеют презираемые вами латиноамериканские телеремесленники, кастингу хотя бы. Неужели перевелись у нас обаятельные актеры? К примеру, героиня нашей российской «Воровки» — это председатель профкома, причем везде — в постели, за столом в ресторане... Как это может пользоваться успехом?

Александр Аравин, *режиссер.* Я закончил Высшие режиссерские курсы в 1993 году, и мне так повезло, что сразу же я снял полнометражную картину «Письма в прошлую жизнь». Конечно, я думал прежде всего о кино авторском. Но началась профессиональная жизнь. Кинопроекты срывались один за другим. Два раза запускался, но то продюсер разорился, то дефолт случился. Я ушел на телевидение, делал программы, потом снимал документальный цикл «Опаленные властью» — о Брежневе, о Косыгине. Потом мне предложили снять сериал по Марининой, но сценарий энтузиазма не вызвал. Проект «Московские окна» возник неожиданно. Я прочел эту историю и прикинул: будет ли мне как зрителю она интересна? Если да, наверное, других она тоже увлечет. Я даже как-то особенно не задумывался по поводу того, сериал это или нет, мы пытались снимать то, что Митта называет кинороманом, а я — телевизионным многосерийным художественным фильмом. Я, разумеется, не оцениваю результат, но и замысел, и жанр нашей истории изначально перспективны: она проходит сквозь четыре десятилетия жизни страны, и показана эта жизнь через судьбы людей, за которыми любопытно следить. Наши персонажи представляют все слои общества, они понятны зрителю, узнаваемы — и партийные работники, и жители коммуналки, и инженеры, и студенты. Мы с оператором снимали «Окна» как фильм, хотя сценарий был написан в расчете на жанр телеспектакля, снятого тремя камерами. Но нам хотелось большей выразительности, и мы, увеличив полезную выработку за смену, с тем чтобы не выйти из серийного бюджета (а он был маленький, 20 тысяч на фильм), решили снимать одной камерой, работать с нормальным гримом, светом, костюмами и т.п. Сняли. Сериал прошел, по Москве рейтинг был маленький (правда, сейчас «Московские окна» продали на Украину), но так или иначе нас запускают на второй сезон. Теперь это будет 72-й год, тоже 24 серии, остаются все наши герои и добавляются новые.

Главный урок, который я получил на сериале, — понимание того, насколько важен подготовительный период. Все необходимо предусмотреть заранее. Исполнители должны стопроцентно попасть в роль психофизически, нужны не просто хорошие артисты, но такое их совпадение с персонажами, чтобы каждый играл почти самого себя. Когда серия снимается всего за 20 тысяч, на эксперименты, даже просто на репетиции нет никакой надежды.

Я считаю, что работа над сериалами, как всякая работа в экстремальных условиях, мобилизует все профессиональные возможности человека. Это замечательный тренинг, когда режиссер на ходу должен приспособиться к изменившимся условиям съемки: погода, актер не приехал, текст не ложится — выход надо найти мгновенно, прямо на площадке.

При менее жестких условиях, наверное, больше времени оставалось бы на художественный поиск. Но пока, насколько я знаю, практически все режиссеры, снимающие сериалы, находятся в трудной ситуации. И все-таки я думаю, что лучше заниматься своей профессией, пытаться сделать все, что ты можешь, чем сидеть на диване и ждать хороших условий. Может получиться так, что просидев десять лет и наконец дождавшись заманчивого предложения, ты окажешься не в состоянии его принять: выяснится, что ты позабыл все, что знал и умел.

Анна Кагарлицкая, *редактор, артпродюсер.* Редакторский институт в последнее время, к счастью, возрождается, потому что жизнь заставляет.

С моей точки зрения, сериал — это, конечно же, совершенно особое искусство. Это особая область применения профессиональных способностей и, кроме того, нечто, имеющее отношение к медикаментозной сфере, если не транквилизатор, то все же некая таблетка, таблетка из будущего, как в фантастических книжках нашего детства. Она содержит необходимые вещества, недостающие в человеческом организме, компенсаторные, что ли, и небольшую долю галлюциногена. Сериал — это как бы история про жизнь, но над жизнью приподнятая. Конечно, мои определения условны, в каждом конкретном случае все, естественно, происходит по-разному. Но то, чем мы сейчас занимаемся, в основном находится в этой сфере — в сфере компенсации потерь, которые понесла личность, потерь социальных и психологических. Мы пытаемся в связи с этим выстраивать и стратегию нашего телепроизводства. Потому и появляется необходимость в редактуре, редактор теперь вовсе не цензор, а скорее стратег, он в какой-то степени моделирует отношения жизни и телеэкрана, телеэкрана и зрителя.

Моделируя эти отношения, мы сейчас приходим к необходимости провести такой эксперимент: попытаться обойти в сериалах все, что говорит о черноте и неуютности нашей жизни. Посмотрим, что из этого получится. Речь не о лакировке действительности, мы только хотим немножко приподнять

экранную реальность над реальностью подлинной, осуществить некий сдвиг, который вполне допустим в телевизионной продукции. Не обязательно этот принцип распространять на все телесериальное производство, но жизнь показывает, что именно те сериалы, в которых такой сдвиг происходит, постепенно завоевывают зрительский интерес. Я не о рейтинге, он вещь особая, сейчас ясно видно, как разнятся рейтинги по Москве и по России, что тоже о многом говорит. Москвичи тянутся к более или менее комфортным отношениям с телеэкраном, а по России показатели другие, народ отдает предпочтение сериалам со стрессообразующим элементом.

Не раз из уст режиссеров, которым мы предлагаем проект телесериала, я слышала: «Мне это все глубоко чуждо и противно, но так и быть, я вам помогу и как-нибудь выкручусь из этой неприятности, сделаю для вас приличный сериал». Поначалу, когда мы только приступили к производству, мы впадали в панику, боялись, что обречены на провал, что вот, слава Богу, нашелся волшебник, который действительно и поможет, и спасет. Практика показала обратное.

Хочу описать достаточно распространенную ситуацию. Очень часто режиссер, берясь за крепкий сериальный сюжет, скажем, детективный, начинает обманывать продюсеров — стремится сделать нечто из области авторского кино. (Я знаю только один удачный пример подобного режиссерского подхода к телесериалу и не думаю, что он связан с обманом, — скорее, изначально имел место продюсерский риск и даже своего рода продюсерский подвиг. Я говорю о сериале «Ростов-папа» Кирилла Серебренникова, на мой взгляд, это одна из самых талантливых работ на нашем телевидении. К сожалению, это не совсем сериал, просто несколько очень интересно сделанных авторских фильмов, объединенных общим названием. Но этот пример, повторю, исключение.) В результате мы получаем невразумительный набор авторских откровений, для которых не было никаких драматургических предпосылок, и при этом не сохранена основная интрига сценария. В подобных случаях нам приходится выступать в роли редакторов-продюсеров и от начала до конца проходить весь путь по следам режиссера, доснимая, переснимая, перемонтируя, переозвучивая и так далее.

Помню, как Игорь Федорович Масленников в ответ на одно наше предложение честно сказал, что ему оно глубоко неинтересно. Обращаясь к режиссерам, я призываю их к такой же честности.

Михаил Гуревич, *критик (США).* Сериал — это мифология для всех, для бедных и богатых. Это терапевтическое средство, а продюсер — это психолог.

Надеюсь, что моя реплика поможет прояснить туманные вопросы ремесла, которые мы мешаем с вопросами теории некоторых видов экранного искусства.

Поделюсь своим опытом американского телезрителя, приведя в пример два сериала. Один из них, видимо, известный здесь, — «Звездный путь». У него многолетняя история, и состоит он минимум из трех больших частей-блоков, которые без конца повторяются в эфире. Блок под названием «Следующее поколение» мне кажется эталоном, он может стать учебным пособием по созданию телесериала и одновременно по прикладной социологии. В нем блестяще воплощены бытовые и этические идеологемы американского среднего класса. То, что все сделано в одежках фантастического сюжета, дела не меняет, скорее, проясняет: нужны модельные ситуации. И они есть. Каждый эпизод этого почти подросткового, почти детского сериала смотрится как прекрасная модельно-фабульная притча. Подчеркну еще одно обстоятельство: высокое качество работы, добротная режиссура, полная актерская отдача в рамках заданного жанра. Все очень ладно склеено, а сценарии я помещал бы в учебнике по драматургии.

Второй пример — сериал «Западное крыло», только что отпраздновавший окончание третьего сезона, а за два первых получивший львиную долю всех телевизионных премий. Это именно сериал, а не телероман в точном и узком определении слова, это продукт с началом, но без конца — экранное действие можно продолжать и продолжать. Дело в том, что в его основу положен, казалось бы, противопоказанный природе сериала принцип — немедленная привязка к актуальной политической действительности (и, скажем, каждое слово такого персонажа, как пресс-секретарь президента, буквально просится на страницы «Нью-Йорк таймс»). В результате получается не вполне кривое, не вполне прямое зеркало, некий телевизионный Белый дом. Среди поклонников «Западного крыла» есть огромное количество зрителей, в том числе и интеллигентных, которые мечтали бы жить под руководством вот этого экранного, вымышленного президента. То есть сериал, несомненно, активно влияет на социальную мифологию, его роль очень важна для создания здорового социального и морального климата. Самое любопытное, что с приходом к власти нового президента и новой администрации сериал не умер. Потому что он воспроизводит реальные механизмы взаимодействия общества и государства, гражданина и гражданского общества, личности и институтов власти. При этом интересно наблюдать, как сейчас, совсем в иной политической ситуации, «Западное крыло» теряет черты непосредственной политической реплики, стремится обрести статус произведения телеискусства.

Оказывается, в сериальном производстве возможно высочайшего уровня качество. Оказывается, есть аудитория не только для «Санта-Барбары» и прочего «мыла», но и для настоящего телевизионного искусства. На этом я и хотел бы завершить свое короткое выступление.

S U M M A R Y

«It's tough, you've got TV job!..»
New TV directors

Alexey Sidorov:
«TV is a very hard business»

Alexandue Veledinsky:
«We were the real cinefils»

Kirill Serebrennikov:
«Public wants to watch films about their own country»

Vladimir Khotinenko:
«It is my profession»
Interviews with filmmakers — directors of the recent TV serials.

Elena Stishova
All that has been expected...
Review of Larisa Sadilova's WITH LOVE, LILIA (Russia).
Strange women of Larisa Sadilova
Talk with Larisa Sadilova and Marina Zubanova, an actress who plays the main role in WITH LOVE, LILIA.

Oleg Kovalov
Bubbles of the earth
Review of Evgeny Yufit's KILLED BY THE LIGHTNING (Russia with participation of Netherlands and Switzerland).

Evgeny Gusiatinsky
Leniniana of Yusup Razykov
Review of Yusup Razykov's COMRADE BOYKENZHAEV (Uzbekistan).

Victor Matizen
Proud «Variag» doesn't give up
Review of Cathryn Bigelow's K19: THE WIDOWMAKER (USA—Great Britain—Germany).

Irina Lyubarskaya
Sweet beauty of a victim
Review of Julie Taymor's FRIDA (USA—Canada).

Lev Anninsky
Variants of fun
Minireviews of Otar Ioseliani's LUNDI MATIN and Piotr Todorovsky's LIFE IS FULL OF FUN.

Natalia Riazantseva
«Horrible stories in a sanatorium for children»
Essay of a known scriptwriter about today's faces of Russian fascism.

Dmitry Kharitonovich
Lecture 3. Garden of forking paths
Essay by an historian as a lecture on history in Subjunctive mood.

Victor Gvozditsky
According to Nevinny
Essay about the leading actor of Moscow Art Theatre Viacheslav Nevinny.

Elena Yatsura
Fight for the author's signature
Talk with a producer, head of Slovo Film Company.

Irina Lyubarskaya
Direct heir
Profile of Alejandro Amenabar.

Alexey Munipov
Mizoguchi: aloof view
Moscow retrospective of the Japanese classic.

Dmitry Bykov
Back to future
New Russian Cinema. Continuation of discussion.

Dmitry Golynko-Volfson
Body of a werewolf, or Burden of forbidden sexuality
On history and aesthetics of the comics in movies.

Yury Norstein
Snow in the grass
Next installment of the book on art of animation.

Al Pacino
«Actors can not be substituted!»
Star talks about his professional secrets.

Grisha Bruskin — Solomon Volkov
Past Continuos

Grisha Bruskin — Dmitry Prigov
Heroic epoch is finished
Two talks on topical subjects of modern art.

Yury Arabov
Horror that is always with you
Script (ending).

TV serial: is it a reduced film?
Discussion of filmmakers, critics and TV producers.

10667
30 АПР 2003

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 30.01.03. Подп. к печати 21.02.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 15,05
Заказ 64. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

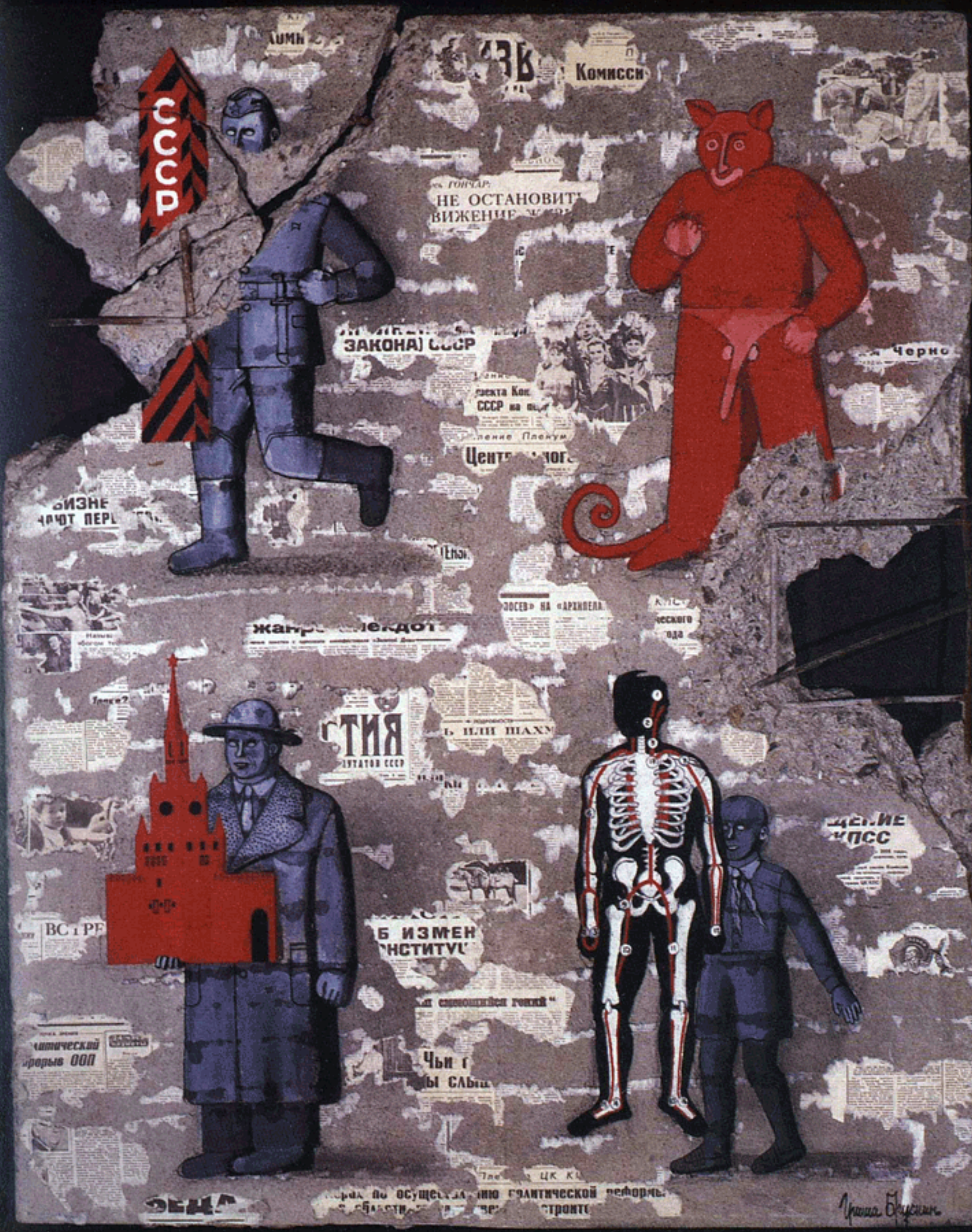
•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003



Гриша Брускин ***«БЕЗ НАЗВАНИЯ»*** **1990**
Смешанная техника на фрагменте Берлинской стены
Беседы Гриши Брускина с Соломоном Волковым и Дмитрием Александровичем Приговым читайте в рубрике «Публикации»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, В.МАТИЗЕНА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Питер Гринуэй. Уроки режиссуры в Москве
Рейтинг. Аналитический взгляд на проблему
Насилие на экране: эстетика, этика, социология

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ГОЛОЛЕД» Михаила Брашинского
«БРОДВЕЙ. ЧЕРНОЕ МОРЕ» Виталия Манского
«СИМОНА» Эндрю Никкола
«АТАНАРДЖУАТ. БЫСТРЫЙ БЕГУН» Захариаса Кунука

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КИРИЛЛ ПИРОГОВ
ГАЙ ПИРС
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Кинематографическая техномистика
Американский хоррор
Новое датское кино
Екатеринбург-2002

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Насилие в Интернете

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АДА СТАВИСКАЯ
АБДУРАХМЕТ МАМИЛОВ
ВИМ ВЕНДЕРС
РОМАН ПОЛАНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Воспоминания о Леониде Гайдае
Людмила Штерн. ПИСЬМА ДОВЛАТОВА
Леонид Агранович. ВОРКУТА